

ازاد نظام

اُردو شاعری میں

کنول کرشن جالی

ایم۔ اے فائنل (اُردو) ۱۹۵۷ء

Run no
245
Yone Jale

T781

تذیب

۱۔ ظاہری ساخت سے متعلق

پابند شاعری
نظم معری
آزاد نظم
مُسْتَزاد اور آزاد نظم

۲۔ اُردو شاعری میں ہیئت کی تبدیلی کا تاریخی تجزیہ

معنوی اور صوری تغیر کا فلسفیانہ مفہوم

غذر ۱۸۵۷ء سے پہلے
اصلاحی تحریک - آزاد اور مآلی کا زمانہ - نظم کا رجحان
نظم معری کی تحریک ۱۹۰۰ء
عبدالحلیم شرر، نظم طباطبائی، اسلمیں میرٹھی
نظم معری اور نثر مرجز
نظم معری کی یہ تحریک شعوری تھی
ناکامی کے اسباب
درمیانی دور (پابند نظم گوئی کا دور دورہ)

اقبال، جوش، غزل کا احیاء، آخر شیرانی، حفیظ جالندھری، عظمت اللہ خاں

۳۔ آزاد نظم کی تحریک (بیویں صدی کی پہلی چوتھائی کے بعد)

وجہ جواز
مغرب نے راسنائی کی

جدید انگریزی شاعری
 امیجزم
 سمبالزم
 جدید سائیکلوجی کا اثر
 مارکزم کا اثر
 اردو میں آزاد نظم کا آغاز
 رُجھانِ عام

انگریزی آزاد نظم اور اردو آزاد نظم کا اہم فرق

آزاد نظم کی حرکت اور عمل ہماری جدید زندگی میں
 (نمائندہ شاعروں کا کام اور بعض کامیاب آزاد نظمیں)

۴-

ن۔م۔راشد
 میراجی
 سردار جعفری
 ساحر لدھیانوی
 مخدوم محی الدین
 ڈاکٹر تاثیر
 فکر تو سنوی
 مختار صدیقی
 ڈاکٹر مسعود حسین
 سلام مجلی شہری
 خلیل الرحمن اعظمی

فنی معیار

امکانات

ظاہری ساخت

پابند شاعری | ظاہری ساخت کے پیش نظر اردو شاعری کی تین شکلیں ہیں۔ ۱۔ پابند شاعری۔ ۲۔ نظم مثنوی۔ ۳۔ آزاد نظم۔ پابند شاعری میں بحر و قافیہ کی کڑی پابندی ہے۔ ہر مصرعہ کا وزن ایک ہونا چاہئے۔ قافیہ کا التزام بھی ہے۔ اس معاملہ میں شاعر مدعروض سے ہر موثر تبادلاً نہیں کر سکتا۔ بعض تنوع بحر و قافیہ کے نظم و نسق کے دائرے میں ہی مختلف اصنافِ سخن تیار کی جاتی ہیں ان کا سارا دار و مدار مصرعوں کی تعداد و ترتیب اور قافیہ کے بند و بست پر ہے۔ مثلاً غزل، رباعی، قطعہ، مثنوی، مسقط۔ غزل کا ہر شعر دو مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ مطلع (پہلا شعر) کے دونوں مصرعوں کا قافیہ ایک ہونا بھی شرط ہے اس کے بعد ہر شعر کے مصرعے ثانی کا قافیہ مطلع کے قافیہ کے مطابق لکھتے ہیں۔ شعروں کی کوئی خاص تعداد معین نہیں ہوتی۔ مثنوی لحاظ سے اس صنف میں اکثر عشقیہ مضامین باندھے جاتے ہیں۔ مگر زندان، فلسیانہ، اور دیگر موضوعات بھی شامل غزل ہیں اور یہ التزام کیا جاتا ہے کہ ہر مضمون کا بیان ایک شعر میں مکمل ہو جائے۔ دوسرے شعر کا مفہوم دوسرا ہو۔ اور اس طرح ہر شعر ایک نیا مفہم لے کر آئے۔ ایک ہی موضوع پر مسلسل غزل بھی لکھی جاتی ہے۔ اس صورت میں غزل کے ہر شعر میں ایک ہی مضمون کی توضیح کی جاتی ہے۔

ظاہری ساخت

خاکہ غزل

مطلع	پہلا مصرع	بحر، وزن	قافیہ	دوسرا مصرع	ایضاً	قافیہ
دو سطر	" "	ایضاً	ب	" "	ایضاً	۱
تیسرا شعر	" "	ایضاً	د	" "	ایضاً	۱
چوتھا شعر	" "	ایضاً	ج	" "	ایضاً	۲
پانچواں شعر	" "	ایضاً	ن	" "	ایضاً	۱

کوئی غزل نگار شاعر ظاہری ساخت کے پھلنے سے ذرا ادھر ادھر نہیں ہٹ سکتا۔

سببِ حاجت :- چار مصرعوں کی مختصر نظم کو رباعی کہتے ہیں۔ اس میں کوئی ایک بات یا خیال دو اشار میں نہایت اختصار سے نظم کرنا لازم ہے۔ رباعی کیلئے چوبیس اوزان مخصوص ہیں۔ جو بحر زج کے ساتھ زحاف لانے سے ترکیب پاتے ہیں۔ اس طرح چار مصرعے ان چوبیس اوزان میں سے کسی وزن پر ہوں رباعی کہلاتے ہیں، نیز دونوں اشار میں پہلا، دوسرا شعر، چوتھا مقررہ قافیہ پہلے قطعہ :- قطعہ ایک طرح کی مسلسل نظم ہوتی ہے۔ اس کے مطلع میں قافیہ نہیں ہوتا۔ بلکہ قافیہ کی بناء پہلے شعر کے دوسرے مصرعے پر ہوتی ہے۔ مسئلہ قاعدہ کے مطابق قطعہ میں کم سے کم دو شعرا در زیادہ سے زیادہ سترہ شعر ہوتے ہیں۔ لیکن کئی شعرا نے اس جہی زیادہ اشار کے قطعے لکھے ہیں۔

پہلا شعر	پہلا مصرع	بحر، وزن	قافیہ	دوسرا مصرع	ایضاً	قافیہ
دوسرا شعر	" "		ا	" "	ایضاً	ا
تیسرا شعر	" "		ب	" "	ایضاً	ب
	" "		ح	" "	ایضاً	ح

مسطّ ۲۔ مسط میں شرنبدوں کی صورت میں لکھے جاتے ہیں۔ تین یا تین سے زیادہ مصرعوں کا ایک بند ہوتا ہے۔ کم سے کم تین اور زیادہ سے زیادہ مصرعے ایک وزن کے لکھے جاتے ہیں۔ اس طرح کہ ہر بند کے آخری مصرعہ کا قافیہ ایک اور باقی مصرعے ایک قافیہ کے ہوتے ہیں۔ مصرعوں کی تعداد کے لحاظ سے مسط کی ذیلی شکلیں تیار ہو جاتی ہیں۔ اس فارم میں ہر طرح کے موضوع پر لکھا جاسکتا ہے۔

ایک بند پہلا مصرع بحر، وزن قافیہ
دوسرا مصرع الفأ قافیہ
دوسرا بند پہلا مصرع ایفاء قافیہ
دوسرا مصرع ایفاء قافیہ

یک بند

پیشامعرب ————— بحر، وزن قافیه —————
دوسرا معرب ————— ایفاء قافیه —————
تیسرا معرب ————— ایفاء قافیه —————
چوتھا معرب ————— ایفاء قافیه —————

دو بند

پیشامعرب ————— ایفاء —————
تیسرا معرب ————— ایفاء —————
چوتھا معرب ————— ایفاء —————

اسی پنج پر پانچ مصرعوں والے بند (خمیس) چھ مصرعوں والے (مسدس) سات مصرعوں والے (مستطیع) اور آٹھ کو دس مصرعوں والے بند مثنیٰ، مستطیع، اور معشر کہے جاتے ہیں۔ وغیرہ۔

اس سے پہلے کہ نظم موثری اور آزاد نظم کی ظاہری ساخت اور ٹمنک کی وضاحت کی جائے، یہاں عروض کی پیدائش

اور اردو شاعری میں فارسی عربی عروض کے ورود سے متعلق چند باتیں غرضداری نہ ہونگی۔ بعض لوگ شاعری کی ظاہری ساخت سے متعلق قوانین و ضوابط یا علم عروض کی اہلی حیثیت کو نہیں سمجھتے، ان کے نزدیک علم عروض کے بغیر شاعری کا کوئی وجود ممکن نہیں۔ دراصل یہ ایک بڑی غلطی ہے۔ جسے یہ لوگ علم عروض کی پیدائش سے نادانیت کے سبب صدیوں سے دہراتے آئے ہیں۔ ہمیں شروع ہی میں اس غلط فہمی کا ازالہ کر دینا چاہئے۔ تاکہ آئندہ شاعری کی ظاہری ساخت میں تفرق و تبدل کے مسئلے کو سمجھنے میں کوئی الجھن نہ ہو۔ اس مسئلہ میں حقیقت یہ ہے کہ علم عروض شاعری سے بعد کی پیداوار ہے۔ جب مرے سے کسی چیز کا ہیولی ہی موجود نہ ہو تو اس کی شکل و صورت کے متعلق کیا کہا جاسکتا ہے۔ اور اصول و ضوابط کہاں سے اخذ کئے جاسکتے ہیں؟ کسی شے یا صیغہ فن کی تعریف، تفسیر، تنقید اور ترتیب اُسی صورت میں ممکن ہے جب وہ موجود ہو اور اس کی خصوصیات سے ہم کم و بیش آگاہ بھی ہوں۔ بعینہ جس طرح زبانیں پہلے وجود میں آتی ہیں اور ان کے قواعد بعد میں مرتب کئے جاتے ہیں۔ شروع ہی علم عروض سے پہلے وجود میں آیا ہے۔ رہا یہ سوال کہ پہلے پہل شاعری کی ظاہری ساخت کیا رہی ہوگی۔ ہمارے نزدیک لغوی نے کچھ مشاہدوں کی بنا پر شاعری کی پیدائش کے متعلق تیس آرائیاں کی ہیں۔ ہمیں کئی باتوں میں ان سے اختلاف ہو سکتا ہے مگر اس حقیقت سے انکار نہیں کہ شاعری انسانی زندگی سے باہر کوئی وجود نہیں رکھتی۔ اور شاعری کیلئے زبان کا ہونا اولین شرط ہے۔ جیسا کہ فارسی زبان اظہار خیال کا ایک ذریعہ ہے۔ جسے انسان کی سماجی ضروریات نے جنم دیا۔ اس سچائی کے مد نظر محققین کا یہ تیس بے جا نہیں کہ قرونِ اولیٰ میں شدتِ جذبات کے اظہار کے موقعوں پر انسان کی زبان سے بے شعوری طور پر کچھ نکلے اور بے تنگ کے جملے نکلنے لگے۔ احساسات و جذبات کی شدت کی وجہ سے ان جملوں کے لہجہ اور عام بول چال کے لہجہ میں فرق ہوگا۔ زبان کے اس لہجہ کو مغربی مفکر نے *Heightened Form of ordinary speech* زبان کی وہ شکل مانا ہے جو عام بول چال سے بلند ہو۔ اسے ہم زبان کا جذباتی لہجہ یا جذباتی زبان کہہ سکتے ہیں۔ جذبات سے وابستگی کے سبب زبان کے اس لہجہ میں جذباتی آہنگ اور توازن آجاتا ہے جو عام بول چال میں مفقود ہے۔ اسی ترنم اور آہنگ کی بنا پر جذباتی زبان عام بول چال کی زبان سے بلند اور ارفع کہلاتا ہے اور عام گفتگو سے زیادہ اثر رکھتی ہے۔ کیونکہ اس کا رشتہ انسانی جذبات کی قدر مشترک سے بندھا ہوتا ہے۔ ہر شخص فطری طور پر زبان کے جذباتی لہجہ سے ایک مخصوص تاثر قبول کرتا ہے۔ تحقیق سے پتہ چلتا ہے کہ ابتدائی اشتراکیت کے عہد میں انسان اجتماعی جذبات کا اظہار فطری طور پر زبان کی *Heightened Form* عام بول چال سے بلند، جذباتی یا ہماری اصطلاح میں آہنگ فارم میں کرتے تھے۔ بعد میں جب انسان کو زبان کے اس لہجہ کی تاثر کا شعور حاصل ہوا۔ اور اس لہجہ کو خاص خاص موقعوں کیلئے اپنا یا گیا تو اس کی آہنگ اور توازن کی فطری خصوصیات کے مد نظر بحر اور قافیہ کے اصول مرتب کر لئے گئے اس طرح علم عروض کی بنیاد پڑی۔ عروض اصول و ضوابط کے مطابق شاعری کا رواج ہوا۔ اور بڑھتے بڑھتے روایت کی شکل اختیار کر گیا۔ مثال کے طور پر آٹھویں صدی عیسوی سے پہلے عربی میں عروض کا وجود نہ تھا، اس وقت بھی لوگ شکر کہتے تھے۔ عربی شاعری میں اس عہد کے شعرا نے قابلِ قدر بلند پایہ نمونے چھوڑے ہیں۔ اس عہد میں شاعری شدتِ جذبات کے اثر سے بے ساختہ طور پر زبان میں ایک آہنگ اور ترنم پیدا کر لیتے تھے جس میں وزن بھی ملتا ہے اور قافیہ بھی۔ آٹھویں صدی عیسوی میں عربی کے ایک نامور عالم فلین بن احمد نے عربی عروض ایجاد کیا۔ اور بحر اور قافیہ کے قوانین و ضوابط مرتب کئے۔ اس وقت سے عربی شاعری عروض کے سہارے چلتی ہے۔ اور ایک زمانے کے بعد بحر اور قافیہ کا تصور اس درجہ روایتی حیثیت اختیار کر لیا ہے کہ ان کو شاعری کی اصلیت و ماہیت قرار دیدیا جاتا ہے۔

عربی نقاد عرصہ دراز تک شاعری کو "موزون" یعنی کلام ہی گردانتے۔ ابن رشیق ابن خلدون اور بیسویں صدی ہجری کے ایک معنف احمد بن مصطفیٰ کی تصانیف میں شاعری کا ماہیت سے بحث کرتے ہوئے یہی رویہ قائم کی گئی ہے۔ جب ایران پر عربوں کا غلبہ ہوا، تو فارسی شعرا نے بھی عربی عروض کو معمولی رد و بدل کے ساتھ اپنالیا۔ فارسی کے ذریعے یہی عروض اردو میں داخل ہوا۔ اردو کی سانی خصوصیات کی بنا پر بدیسی تقطیع کے اصولوں میں کچھ ترمیم کے بعد ہندستان میں بھی اس کا رواج عام ہو گیا۔ ابتدا کی دکنی شاعری کو چھڑ کر جس کا کچھ حصہ ہندی پننگل کے مطابق ہے، اردو کی کلاسیکی شاعری اسی عربی فارسی عروض کی پابند ہے۔ بعد کے شعرا نے روایت کے طور پر اسی عروض کا سہارا لیا۔ اور انیسویں صدی کے آخر تک اردو شاعری میں کلاسیکی عروض کی تقلید جاری رہی۔ صرف بیسویں صدی کے آغاز میں پہلی بار مغربی شاعری کے مطالعہ سے ہمارے شاعروں نے یہ سوچا کہ کلاسیکی عروضی پابندیوں کے بغیر بھی شاعری ہو سکتی ہے۔ اس طرح ہمارے یہاں نظم موعری اور آزاد نظم کا تصور مغربی شاعری خاص کر انگریزی شاعری سے اخذ کیا گیا ہے۔ اور اردو کی سانی خصوصیات پر نگاہ رکھتے ہوئے نظم موعری اور آزاد نظم لکھنے کے چند طریقے ایجاد کرنے گئے ہیں۔ جدید اردو شاعری میں پابند شاعری کے ساتھ ساتھ موعری اور آزاد نظمیں بھی لکھی جاتی ہیں۔ پابند شاعری کی ظاہری ساخت مثانوں اور خاکوں سے واضح کر دی گئی ہے۔ اب نظم موعری اور آزاد نظم کی ساخت اور ٹیکنک کا انداز ملاحظہ ہو۔

نظم موعری میں قافیہ کی کوئی قید نہیں، بحر کی پابندی یہاں بھی لازمی ہے۔ اس میں بھی ہر مصرع کا وزن ایک ہوتا ہے۔ سوہویں صدی میں انگریزی میں ڈرامائی موضوع کیلئے اس فارم سے بہت کام لیا گیا ہے۔ انگریزی شاعری کا قدیم یونانی اور لاطینی شاعری سے اس فارم کو لیا تھا۔ اور قدیم اصنافِ سخن میں سے ایک صنف *Iambic Decasyllable Pentameter* اس طرز کیلئے مخصوص کر دی تھی۔ شکسپیر کے منظوم ڈرامے اسی فارم میں ہیں۔ نظم موعری کو انگریزی میں "بلیک درس" کہتے ہیں۔ اور اس کی تشریح ان الفاظ میں کی گئی ہے "درس و دس آرڈر ائم" یعنی غیر مقفی نظم۔ اردو میں بیسویں صدی کے آغاز میں سب سے پہلے عبد الحلیم شرر، اسماعیل میرٹھی اور نظم طباطبائی نے اس فارم میں تجربے کیے ہیں۔ ہمارے ہاں انگریزی کی طرح اس فارم کے لئے ایک عروضی بحر اور ایک صنفِ سخن مخصوص نہیں کی گئی۔ بلکہ عروضی بحر میں سے سالم یا مزاحف کسی بحر میں بھی موعری طریقہ کار برتا جاسکتا ہے۔ مزید وضاحت کیلئے عبد الحلیم شرر کے منظوم ڈرامے "فلورنڈا" سے مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔

ایک منظر میں ہیر کو اپنی محبوبہ "فلورنڈا" کا خیال آتا ہے اور وہ اپنے آپ سے کہتا ہے ۵

قافیہ

جس کو دیکھو خوش ہے۔ لیکن آہ اک میں ہوں کہ دل

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

ب

کو قرار آتا نہیں۔ الجھن ہے۔ بیابانی ہے اور

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

ج

سرگھر ہی اک درد ہے۔ پیاری فلورنڈا تجھے

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

ح

اک نظر دیکھوں تو چین آئے۔ کہاں ایسے نصیب

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

د

میں تڑپتا ہوں یہاں۔ تو اندلس کے باغوں میں

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

س

سیر کرتی۔ ناز سے اٹھلاتی۔ ہستی بولتی

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

ش

کھلکھلاتی، توڑتی پھولوں کو۔ پھر ان کو محجب

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

ناز سے سر پر لگاتی ہو گی

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

کیا! یہ کون تھا؟

(کچھ آہٹ پا کے اور ایک آواز سن کے)

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

اس ڈرامہ میں ایک جگہ "فلورنڈا" کی چچا زاد بہن "مریم" راورق بادشاہ کی ہوس پرستی سے اپنی عصمت بچا کر بھاگنے کا قصد کرتی ہے۔ اس موقع پر فلورنڈا، مریم اور ایک ساقیہ کے درمیان گفتگو نظم کی گئی ہے۔

فلورنڈا:- (مریم سے) کیا کردگی جا کے اب؟

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

ان کو نہ روکیں

ساقیہ:-

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

کس لئے

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

فلورنڈا:-

ساقیہ :- بادشاہ کو گر ذرا بھی شک ہوا تو بس مجھے
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات
 اور ان کو قتل کر ڈالیں گے
 فاعلاتن فاعلاتن فاع

فلورنڈا :- (آنسو بہا کے)

تو جاؤ بہن
 فاعلاتن فاعلات

اب کہاں جاؤ گی تم ؟
 فاعلاتن فاعلا

جس جاؤ لے جائے
 فاعلاتن فاع

متم
 فاعلات

مریم :-

فلورنڈا :-

کس طرح جادوگی یاں سے

فاعلاتن فاعلاتن

خاک اڑاتی ٹھوکر میں

مریم :-

فاعلاتن فاعلات

کھاتی - تنگے پاؤں جادو نگی بہن - اور جس طرح

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

بن پڑے گا - آپ کو پہونچاؤں گی - ترلوں میں

فاعلات - فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

اس منظوم ڈراما میں بحر رمل مزاحف مثنیٰ مقصور - فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات - استعمال کی گئی ہے۔
 جیسا کہ نظم معرثی کی تشریف کی گئی ہے۔ اس ڈراما میں ہر مصرعہ کا وزن بحر کے لحاظ سے برابر ہے۔ صرف
 قافیہ کا روایتی نظام برقرار نہیں رکھا گیا۔ جہاں مکالمہ کی ضرورت کے مد نظر بحر کے ارکان کو توڑ کر
 مختلف زبانوں پر بکھیر دیا ہے، وہاں بظاہر وزن میں کمی بیشی کا شک گذرتا ہے۔ لیکن ان ٹکڑوں کو ملانے
 سے پتہ چل جاتا ہے کہ ہر مصرعہ کا تول ایک ہے۔

آزاد نظم :- ہمارے ہاں آزاد نظم کا تصور بھی آج سے پچیس تیس سال پہلے مغربی شاعری کے ذریعہ داخل ہوا ہے۔ اس فارم کا آغاز انیسویں صدی میں سب سے پہلے فرانس میں ہوا۔ بعد میں یورپ کی زبانوں میں بھی اس کا رواج عام ہو گیا۔ ان کلوپیڈ یا برٹیکا میں آزاد نظم کی تعریف اس طرح کی گئی ہے :-

"It is verse which discards traditional rhyme meter and form.....the theory upon which it rests is that poetry depends upon the substance rather than the form."

یعنی آزاد نظم میں بحر اور قافیہ کی روایتی پابندیوں اور مخصوص اصنافِ سخن سے انحراف کیا گیا ہے۔ اور اس فارم کی بنیاد اس نظریہ پر رکھی گئی ہے کہ شاعری کا انحصار موضوع پر ہے، نہ کہ ہیئت پر۔ اس نظریہ سے شاعری میں آزاد اظہار کا سوال پیدا ہوتا ہے۔ جس کے پیش نظر معین اصنافِ سخن اور بحر اور قافیہ کی روایتی پابندیوں سے بنات کی ہے۔ نظم مسرعی میں صرف قافیہ کی قید سے نجات ملی تھی، آزاد نظم میں شاعر نے بحر اور قافیہ دونوں سے آزادی حاصل کر لی ہے۔ اردو شاعری میں موضوع کے آزاد اظہار اور ابلاغ کیلئے ہمارے شاعروں نے جو طریقہ ایجاد کیا ہے۔ اُسی سے آزاد نظم عبارت ہے۔ انگریزی میں روایتی بحر سے مکمل گریز کیا گیا ہے اور مدھی قید و بند سے مکمل آزادی حاصل کی گئی ہے۔ اردو میں روایتی عودھی بحر سے مکمل گریز نہیں کیا گیا ہے۔ بلکہ بحر کے استعمال میں صرف طریقہ رنخہ قدام سے انحراف کیا گیا ہے۔ اور اس طرح عودھی بحر بند سے، مکمل تو نہیں کہہ سکتے سچر بھی بہت حد تک آزادی حاصل ہو گئی ہے۔ جیسا کہ ہماری پابند شاعری کی مثالوں سے واضح ہے۔ دوسری زبانوں میں بھی پابند نظم میں ہر مصرعہ کا وزن مساوی ہونا شرط ہے۔ ہر مصرعہ کا وزن یا موسیقانہ زیر و بحم بحر کے معین اصول پر پورا اترنا چاہئے۔ اگرچہ ہر زبان میں لسانی فرق کی بناء پر بحر کا انتظام جدا ہوتا ہے۔ بحر کے سلسلہ میں مختصراً یہ کہہ سکتے ہیں کہ ہر ادبی و علمی زبان میں شاعری کے لئے موسیقانہ آہنگ اور وزن کے مختلف پنپے جھپکے گئے ہیں۔ ان میں آوازوں کے اتار چڑھاؤ یا حروف کی تعداد و ترکیب کو زبان کی موسیقانہ صفات کے پیش نظر ترتیب دیا گیا ہے۔ ہر زبان کی موسیقی یا سنگیت کا معیار لسانی خصوصیات میں اختلاف کی بناء پر جدا ہوتا ہے۔ اس اختلاف کے سبب ہر زبان کی عودھی اکائیوں میں فرق ہو گا۔ اور بحر میں وزن اور موسیقانہ ضبط و نظم کے اصول بھی جدا ہوں گے۔ جیسے تمام کلاسیکی زبانوں یونانی، اطالوی، دیک۔ دیگرہ میں صرف حروف کی تعداد گنی جاتی تھی۔ ہندی زبان میں اوزان دو طرح سے بنتے ہیں یا حروف کی گنتی سے یا آوازوں کی گنتی سے۔ انگریزی زبان میں حروف ہیئت عودھی کی بنیاد ہیں یوپی عودھی کی بنیاد حروف کی حرکت اور سکون پر رکھی گئی ہے۔ اردو میں (ہندی، اردو) زبان کے چھوٹی مدھم آوازوں کے حروف کو خالص ساکن مان کر قدامتے عربی عودھی کو اپنا یا ہے۔ پابند شاعری میں شاعر کو اپنا مفہوم ایسے الفاظ میں ادا کرنا ہوتا ہے۔ جن کی ترکیب و ترتیب بحر کے معین موسیقانہ نظام کے عین مطابق ہو۔ اس طرح روایتی بحر

کی محدودیت شاعری کے تفسیر پذیر موضوع اور مفہوم اور نئے فطری ترنم کا ساتھ نہیں دے سکتی۔ انگریزی میں موضوع اور معنی کے آزاد اظہار کیلئے جو راہ اختیار کی گئی ہے۔ اس میں کسی قسم کی خارجی پابندی گوارا نہیں۔ خیال اور جذبہ کا داخلی آہنگ اور ترنم ہی شاعر کی راہبری کرتا ہے۔ انگریزی زبان کی ساخت میں فطری طور پر آوازوں کا اتار چڑھاؤ موجود ہے۔ جس سے انگریزی آزاد نظم میں موسیقی اور ترنم کی روانی کی مختلف کیفیات پیدا ہو جاتی ہیں۔ اردو زبان کی ساخت انگریزی سے بہت مختلف ہے اردو میں فطری زیر و بم کی کیفیت نہیں پائی جاتی۔ ہمارے شاعروں کو توازن، ترنم اور تناسب کا کوئی نیا اور آسان ذریعہ ہاتھ نہ آیا۔ شاید اس وجہ سے عودھی بحر کا سہارا قطعی طور پر ترک نہ کر سکے۔ البتہ ارکانِ بحر کے آزاد استعمال سے جتنی سہولت میسر آ سکتی تھی حاصل کی گئی ہے۔ اس کا طریقہ یہ ہے کہ مافی الضمیر کے داخلی آہنگ یا ذہنی ترنم کے مناسب عودھی بحر میں سے کوئی ایک بحر چن لی جاتی ہے۔ بعد ازیں عودھی بحر کے مرتبہ قواعد کو نظر انداز کر کے منتخب بحر کا آزاد استعمال کیا جاتا ہے۔ یعنی مصرعوں میں ارکان کی تعداد پابند شاعری کی طرح پہلے سے معین نہیں ہوتی۔ بلکہ اس کا انحصار کسی بات یا خیال کے ایک جزو کی تکمیل پر ہوتا ہے۔ جذبہ اور خیال راہبری کرتے ہیں۔ اس طرح بیان کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ اور بحر میں لچک پیدا ہو جاتی ہے وہ جذبہ اور خیال کے ساتھ سکرٹی اور بھیلی ہوئی متحرک رہتی ہے۔ کہیں کہیں ایک ساتھ دو یا دس سے زیادہ مصرعوں کا وزن برابر ہو سکتا ہے۔ اس طرح کہیں کہیں قافیہ بھی ایک ہو سکتا ہے۔ لیکن یہ بات آزاد نظم کے لوازم میں شامل نہیں۔ کبھی خیال کی رو میں بے شعوری طور پر ایسا ہو جاتا ہے اور کبھی موسیقانہ تنوع کی خاطر شاعر شعوری طور پر وزن اور قافیہ ملا دیتا ہے۔ اس طریقہ کار میں مصرعوں میں ارکان کی تعداد میں فرق ہونے کے باوجود تسلسل، روانی اور موسیقانہ آہنگ قائم رہتا ہے۔ آزاد نظم کے سب سے بڑے علمبردارن۔ م۔ راشد اور میراجی کے علاوہ سردار جعفری اور دوسرے کئی شعراء کے ہاں اس طریقہ کار کی مثالیں کثرت سے ملیں گی۔

ذیل میں چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں :-

(۱) ترے رنگیں رس بھرے ہونٹوں کا لمس

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

اور پھر لمس طویل

فاعلاتن فاعلات

جس سے ایسی زندگی کے دن مجھے آتے ہیں یاد

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

میں نے جو اب تک بسر کی ہی نہیں

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

ادراک ایسا مقام

فاعلاتن فاعلات

آشنا جس کے نظاروں سے ہنسی میری نگاہ
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات
 ترے اک لمس جنوں انگیزے
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلات
 کیسے کھل جاتی ہے کروں کیلئے اک شاہراہ
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات
 کیسے ہو جاتی ہے ظلمت تیز گام
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلات
 کیسے جی اُٹھتے ہیں آنے والے ایام جیل
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات
 ترے رنگیں رس بھرے ہونٹوں کا لمس
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلات
 جس کے آگے، پیچ جراتِ شراب
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلات
 یہ سنہرے پھل یہ سیمیں پھول مانند شراب
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات
 سوزِ شمع دگر دشِ پروانہ گویا درستاں
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات
 نغمہ سیارگان، بے رنگِ دآب
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلات
 قطرہ بے مایہ طعنانِ شباب !
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

(اقتباس از آزاد نظم "ہونٹوں کا لمس") ن۔م۔راشد
 راشد نے اس نظم میں بحرِ رمل مزاحفِ مثنیٰ مقصورہ فاعلاتن فاعلاتن فاعلات کا آزاد
 استعمال کیا ہے۔

دوسری مثال کیلئے میراجی کی نظم "رس کی انوکھی لہریں" کا پہلا بند ملاحظہ ہو۔ اس میں
 بحرِ متقاربِ ثالمِ فعولن فعولن فعولن کا آزاد استعمال کیا گیا ہے

میں یہ چاہتی ہوں کہ دنیا کی آنکھیں مجھے دیکھتی جائیں، یوں دیکھتی جائیں جیسے
 فنون فنون فنون فنون فنون فنون فنون فنون فنون فنون
 کوئی پیر کی نرم ہنسی کو دیکھے
 فنون فنون فنون فنون فنون
 (نیکیتی ہوئی نرم ہنسی کو دیکھے)
 فنون فنون فنون فنون فنون

مگر بوجھ پتوں کا آترے ہو پیر کی طرح سبج کے ساتھ ہی درخ پر ایک سلا ہوا
 فنون فنون فنون فنون فنون فنون فنون فنون فنون فنون
 ڈھیر بن کر بڑا ہو،
 فنون فنون فنون

میں یہ چاہتی ہوں کہ جھونکے ہوا کے لپٹے چلے جائیں مجھ سے،
 فنون فنون فنون فنون فنون فنون فنون فنون فنون فنون
 چلتے ہوئے چھڑکرتے ہوئے، ہنستے ہنستے کوئی بات کہتے ہوئے، لاج کے بوجھ سے
 فنون فنون فنون فنون فنون فنون فنون فنون فنون فنون
 رکتے رکتے سنبھلتے ہوئے رس کی رنگین سرگوشیوں میں
 فنون فنون فنون فنون فنون فنون فنون

سردار جعفری نے اپنی طویل آزاد نظم "ایشیا جاگ اٹھا" میں بحر متقارب مقبوض اٹلم فنون فنون فنون فنون
 فنون فنون فنون کا آزاد استعمال کیا ہے۔ چند مصرعے ملاحظہ ہوں۔

یہ ایشیا کی زمیں، تمدن کی کوکھ تہذیب کا وطن ہے
 فنون فنون فنون فنون فنون فنون فنون فنون فنون فنون
 یہیں پہ سوچنے نے آنکھ کھولی
 فنون فنون فنون فنون فنون

یہیں پہ ان نیت کی پہلی سحر نے رخ سے نقاب الٹی
 فنون فنون فنون فنون فنون فنون فنون فنون فنون فنون
 یہیں سے اگلے یگوں کی شمعوں نے علم و حکمت کا نور پایا
 فنون فنون فنون فنون فنون فنون فنون فنون فنون فنون

اسی بلند ی سے دیرے زمزے سنائے
 فعل فعلن فعل فعلن فعل فعلن
 ہیں سے گوتم نے آدمی کی سماتا کا سبق پڑھایا
 فعل فعلن فعل فعلن فعل فعلن فعل فعلن
 ہیں سے مزدک نے عدل انصاف اور محبت کے گیت چھڑے
 فعل فعلن فعل فعلن فعل فعلن فعل فعلن
 ہماری تاریخ کی ہوائیں مسیح کے بول سن چکی ہیں۔
 فعل فعلن فعل فعلن فعل فعلن فعل فعلن
 ہمارا سورج محمد مصطفیٰ کے سر پر چمک چکا ہے
 فعل فعلن فعل فعلن فعل فعلن فعل فعلن
 اور اب ہمارے قدیم آکاش کے ستارے
 فعل فعلن فعل فعلن فعل فعلن فعل فعلن
 قدیم آنکھوں سے ماد کی سرخ فوجوں کی شان دیکھتے ہیں۔
 فعل فعلن فعل فعلن فعل فعلن فعل فعلن

اردو آزاد نظم سے متعلق بعض لوگوں نے کہیں کہیں اشارتاً تحریر کیا ہے کہ بعض شعرا نے وزن اور بحر سے بے نیاز آزاد نظمیں لکھی ہیں۔ یمن مانا وزن اختیار کیا ہے۔ ثبوت میں خاص کر میراجی اور ن۔م۔ رشید کا نام پیش کیا جاتا ہے۔ اقسام حسین نے ایک مضمون بعنوان "مواد ادبیات" میں آزاد نظم کی مرحلہ تکمیل کی مثال میں ن۔م۔ رشید اور میراجی کی شاعری کا ذکر کرتے ہوئے ساتھ ہی لکھا ہے کہ "ایک آدھ نظمیں ایسی بھی دیکھتے ہیں آئیں جو قافیہ کے ساتھ ساتھ وزن اور بحر سے بھی بے نیاز تھیں" غالباً ان کا اشارہ بھی رشید اور میراجی کی طرف ہے۔ جہاں تک میرے مطالعہ کا تعلق ہے۔ رشید اور میراجی کی کوئی آزاد نظم وزن اور بحر سے بے نیاز نظر نہیں آتی۔ نہ ہی کسی نے من مانا وزن اختیار کیا ہے۔ بعض اوقات تقطیع میں غلطی کرنے سے شبہ ہوتا ہے۔ جیسے شکیل الرحمن نے میراجی کی ایک نظم "ادبیا مکان" کے پہلے مصرعہ کی غلط تقطیع پیش کی ہے۔ تحریر کیا ہے کہ "یہ مصرعہ فاعلاتن فعلاتن فعلن تن فعلاتن فعلات سے ترتیب پاتا ہے۔" لیکن صحیح تقطیع اس طرح ہے۔

بے شمار آنکھوں کو چہرے میں لگاے ہوئے رہا ہے تعمیر کا رکن ش مجیب
 فاعلاتن فعلاتن فعلن تن فعلاتن فعلاتن فعلن فعلات

یہاں میراجی نے بحر، فاعلاتن فعلاتن فعلات کا آزاد استعمال کیا ہے۔ اس مصرعہ میں ایک رکن سالم اور ایک

مراحف کا اضافہ کیا گیا ہے۔ ایسی مثالوں سے یہ مراد نہیں لی جاسکتی کہ شاعر نے کوئی مانا وزن اختیار کیا ہے۔ من مانا تب ہو سکتا ہے جب عروضی قواعد کے خلاف کوئی رکن تیار کیا جائے۔ اردو کے کسی شاعر نے آزاد نظم میں بحر اور ارکان سے قطعی طور پر انحراف نہیں کیا۔ میسر اجماعی کی بعض نظموں میں نثریت کا رجحان پایا جاتا ہے۔ دیکھنے والا قیاس کرتا ہے کہ شاید ان نظموں کا ہندی پنگل سے تعلق ہے۔ لیکن تقطیع کرنے سے میسر اجماعی کی تمام نظمیں اردو عروض کے ارکان پہ پوری اترتی ہیں۔ عظمت اللہ خاں کے سوا آج تک اردو کے کسی شاعر نے ہندی پنگل سے استفادہ کرنے کی کوشش نہیں کی۔ مقبول حسین احمد پوری اور اندر جیت شرما کے ہندی آمیز گیتوں اور نظموں کا بھی ہندی پنگل سے کوئی رشتہ نہیں۔ عظمت اللہ خاں نے بھی ہندی کی مائتک بحر میں صرف دو تین گیت ہی لکھے ہیں۔ ان کو چھوڑ کر ان کی تمام قابل قدر نظمیں اور گیت اردو کی بحر میں ہیں۔ یہ بات دوسری ہے کہ اردو کی بعض بحر میں ہندی پنگل کی بعض بحر میں سے مطابقت رکھتی ہیں۔ جیسے ”اردو کی بحر متدارک مجنوں مسکن اخذ“ (فعلن فعلن فعلن فعلن) ہندی کی ایک بحر ”ساروتی“ کے وزن پر پوری پوری اترتی ہے۔

مستزاد اور آزاد نظم | اردو کی پابند شاعری میں ایک ایسی صنف بھی شامل ہے۔ جو ظاہری ساخت کے اعتبار سے آزاد نظم سے کچھ مماثلت رکھتی ہے۔ اسے مستزاد کہتے ہیں۔ اس فارم کو بظاہر دیکھنے سے آزاد نظم کا شبہ گزرتا ہے۔ دونوں کے فرق کو بخوبی سمجھ لینا چاہئے تاکہ آگے چل کر اس قسم کا کوئی سوال پیدا نہ ہو۔ مستزاد میں غزل، رباعی، قطعہ یا اردو کسی نظم کے ساتھ ایک فقرہ موزوں ملحق کر دیتے ہیں۔ جو نظم کی بحر کے ارکان ہی سے ہوتا ہے۔ مستزاد کے نمونے دیکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ جس صنف سخن کے ساتھ مستزاد کے فقرے لگاتے ہیں نہ صرف اس میں عروضی بحر اور قافیہ کی پابندی کا التزام ہوتا ہے۔ بلکہ مستزاد کے تمام فقروں کا ہم وزن ہونا بھی ضروری ہے۔ اور قافیہ بھی روایتی معیار کے مطابق لانا پڑتا ہے۔ مثال کے طور پر رباعی کے فارم میں میر تقی میر کا ایک مستزاد ملاحظہ ہو۔

تا چند غم دل کی حکایت کرے ہو ہو کر تنگ
کس کس سے شب و روز شکایت کرے آتے تنگ
سخنی کوئی اے صنم کہاں تک کھینچے ہے جی میں کہ اب
ہونا ترے دل میں سرایت کرے پر تو ہے سنگ

اس مثال میں مستزاد کے فقروں میں بھی قافیہ کا التزام عین رباعی کے پنج پر ہے۔ قافیہ کے معین اصول و ضوابط سے ذرا بھر انحراف نہیں کیا گیا۔ البتہ اتنی جدت ضرور ہے کہ مردجہ صنف سخن کے آگے ایک فقرہ بڑھا دیا ہے جو پہلے مصرعہ کے خیال کو آگے بڑھاتا ہے۔ یا پہلی بات کی تکمیل کرتا ہے۔ اس طرح قدیم فارم میں ذرا نیا پن آ گیا ہے۔ اسی طرح ہر شکل میں مستزاد کے فقروں میں قافیہ کی پابندی رہتی ہے۔ اور مستزاد کے فقروں کا وزن بھی ایک ہوتا ہے۔ اس پہ نہایت خود مستزاد کے فقرہ کی پابندی عائد ہوتی ہے۔ اس صنف میں فقرہ مصرعہ کے بعد مستزاد کا فقرہ بڑھانا لازمی ہے۔ ورنہ صنف مستزاد نہ کہلائے گی۔ اس کے برخلاف آزاد نظم، بحر، قافیہ، ردیف اور اصناف سخن کے

ردایتی قوانین و ضوابط سے مکمل گریز کیا گیا ہے۔ اس میں تمام پابندیوں سے زیادہ سے زیادہ انحراف کا رجحان پایا جاتا ہے۔ سننے میں آتا ہے کہ کسی فارسی شاعر نے ایک آدھ بے قافیہ بھی مستزاد لکھا ہے۔ ہو سکتا ہے۔ لیکن صنفِ مستزاد کبھی آزادگی اظہار کے مقصد کیلئے استعمال نہیں ہوئی۔ اردو میں بعض شاعروں نے نعت کیلئے اس صنف کا استعمال کیا ہے۔ اردو مستزاد کے مقرر سے ٹپ کے معرکہ کا کام لیا ہے۔ اردو بعض نے محض تفریح، تفننِ طبع اور جدتِ طرازی کی خاطر کبھی کبھی اس صنف میں کچھ لکھا ہے۔ قدیم شعراءِ دلی، بسراج، میر اور سودا اور کبھی کبھی انشا اور جرأت کے ہاں بھی یہ صنف استعمال ہوئی ہے۔ چونکہ قدیم فارسی اصنافِ سخن میں مستزاد بھی ایک فارم تھی (حالانکہ بہت کم استعمال کی گئی ہے) اس لئے اردو کے قدیم شعراء نے جس طرح دیگر اصنافِ سخن میں فارسی کا تتبع کیا ہے، مستزاد میں بھی کبھی کبھی طبع آزمائی ہے۔ ہمارے شعراء طبع آزمائی کے ذیل میں بھی کئی کارنامے چھوڑ گئے ہیں طبعِ مصرع کے مطابق شعر لکھنا اور ایک خاص بحر، قافیہ و ردیف میں طبع آزمائی کے چرچے تو عام رہے ہیں۔ مرے خیال میں مستزاد کی مثالیں بھی صرف طبع آزمائی کے زمرہ میں شامل سمجھنی چاہئیں۔ بحیثیتِ ناظم اپنی قابلیت کو پرکھنے اور دوسروں پہ ظاہر کرنے کیلئے کہ انھیں رائج الوقت اصنافِ سخن پہ عبور حاصل ہے۔ بعض شعراء نے کبھی کبھی مستزاد میں بھی طبع آزمائی ہے۔ فارسی شاعری کی روایت میں بھی مستزاد کے پس پردہ کوئی ایسا شعور کارفرما نظر نہیں آتا جیسے پابند شاعری سے انحراف کا شائبہ پایا جائے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مستزاد کی ایجاد پہلے پہل کسی نے محض تفنن اور فنی جدتِ طرازی کی خاطر کی ہے۔

پابند شاعری، نظم مرثی اور آزاد نظم کی ظاہری ساخت کا اس قدر تعارف کافی ہے۔ آئندہ صفحات میں اردو شاعری میں ہیئت کی تبدیلی کا تاریخی تجزیہ پیش کیا جائیگا۔ اردو میں آزاد نظم کی ضرورت اور وجہ جواز پہ بحث ہوگی اور اردو شاعری کی تاریخ میں اس صنفِ سخن کا صحیح مقام تلاش کرنے کی کوشش کی جائے گی۔

اردو شاعری میں ہیئت کی تبدیلی کا تاریخی تجزیہ

ہمارے ہاں انیسویں صدی کے آخر سے اس وقت تک کی شاعری تاریخ، مواد کی توسیع اور تبدیلیوں کے ہمراہ ہیئت میں تنوع اور تغیر کی ایک نہایت دلچسپ داستان ہے۔ جس کے مطالعہ سے ہم نہ صرف ان تبدیلیوں کی رفتار کا اندازہ لگا سکتے ہیں بلکہ یہ بھی معلوم کر سکتے ہیں کہ مواد کے کون غاصر ہیئت کے کن پہلوؤں پر اثر انداز ہوئے، اب اور کس نوعیت کی تبدیلیاں واقع ہوئیں، یہاں پر اس قدر تفصیل میں جانے کی ضرورت نہیں۔ اپنے موضوع کے مد نظر ہمیں بحیثیت مجموعی صرف اُس اسس، جذبہ اور فکر کی کھوج لگانا ہے، جس کے جلو میں ہماری شاعری کا جدید رُخ متعین ہوا، مواد میں تبدیلیاں رونما ہوئیں اور ہیئت کے پرانے معیاروں کے علاوہ بھی سوچا گیا۔ دوسرے الفاظ میں ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ وہ کونسی مادی طاقتیں ہیں جنہوں نے فکری اور ذہنی سطح پر ایسی نفاذ قائم کر دی کہ ہمارے شاعروں نے روایتی شاعری کے تمام داخلی و خارجی عناصر کو تنقید کے ترارز میں لا رکھا، مواد کی فرسودگی سے بیزاری کا اظہار کیا۔ اصلاح کے اقدام اٹھائے، نئے اور اچھوتے موضوعات کو شاعری میں جگہ دی۔ قافیہ اور ردیف کو شاعری کا فردری جزو ماننے سے انکار کیا۔ مردجہ اصنافِ سخن کو ناکافی قرار دیا۔ بحر کے عرونی جگر بند سے نجات کی، غیر متقنی اور آزاد نظم میں اردو شاعری کی اچھا، صحت اور وسعت کے خواب دیکھے اور ان خوابوں کی تعبیر میں نظم موزنی اور آزاد نظم کی ترکیبیں چلائیں۔ یہ خیال میں اس طرح ہم اردو شاعری میں آزاد نظم کی ضرورت اور حواز سے آگاہ ہو سکتے ہیں۔ آزاد نظم کی تحریک کو صحیح معنوں میں سمجھ سکتے ہیں۔ اس کی ادبی اور فنی قدروں تک رسائی حاصل کر سکتے ہیں۔ اپنی شاعری تاریخ میں اس صنف کا صحیح مقام تعیین کر سکتے ہیں۔ اور مستقبل کے امکانات پر بھی روشنی ڈال سکتے ہیں۔

معنوی اور صورتی تغیر کا فلسفیانہ مفہوم

عہد بہ عہد کے ارتقاء میں بحیثیت مجموعی شاعری کے معنوی اور صورتی تغیر کی صحیح حیثیت کو سمجھنے کیلئے تغیر کا، فلسفیانہ مفہوم معلوم ہونا چاہئے۔ لہذا یہاں پر اس کا مختصر ذکر ضروری ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ ایک دور میں، ایک معاشرے میں، ایک خاص معاشی، سیاسی، تہذیبی و تمدنی فضا میں شاعر کا ذہن

دشوارانہ شعور تشکیل پاتا ہے۔ شاعر کے مشاہدات، تجربات و جذبات و خیالات، نظریہ حیات، زادیہ نگاہ، یعنی چیزوں کو دیکھنے کا انداز، سوچنے کا ڈھنگ اور شعور فن کے تقورات، یہ سب باتیں اس کے ماحول اور گرد و پیش کے حالات پر مبنی ہوتی ہیں۔ غرض موضوع اور مواد کے تمام عناصر یہ اُس عہد کے تہذیبی و تمدنی قدروں کی گہری چھاپ ہوتے ہیں۔ موضوع اور مواد کے شعری اظہار کیلئے اپنے ذہن اور اندروں کو شاعری کی شکل میں دوسروں تک منتقل کرنے کیلئے شاعر جو جن خارجی عناصر کا سہارا لیتا ہے، اسلوب بیان

اسلوب بیان استعارہ، کنایہ، تشبیہ اور تشکیلات کا تمام سلسلہ اور ظاہری ساخت کے سامان، بحر، قافیہ، ردیف اور ان کی ترکیب و ترتیب کے اصول۔ اس طرح ہیئت کے جو سانچے اور معیار ایک دور کے موضوعات اور مواد کے اظہار کیلئے تسلی بخش اور کافی ثابت ہوتے ہیں، ان کا رواج عام ہوتا ہے، اور انہیں کو معیاری حیثیت حاصل ہوتی ہے۔ جب تک موضوع اور مواد میں کوئی تبدیلی رونما نہیں ہوتی۔ ہیئت کے مروجہ اصول اور روایتی معیار مسلم رہتے ہیں۔ موضوع اور مواد میں تبدیلیوں کا دار و مدار کسی عہد کی مادی زندگی پر ہوتا ہے۔ جب تک معاشی، سیاسی، اور علمی زندگی میں کوئی ہمہ گیر تبدیلی نمودار نہیں ہوتی، ذہنی اور فکری نظام میں کوئی تغیر رونما نہ ہوگا۔ خیالات و تقورات ایک محدود دائرے میں چکر لگاتے رہیں گے۔ شاعری کے موضوع اور مواد میں ایک طرح کی یکسانیت اور ہم رنگی پائی جائے گی۔ زبان و بیان کے روایتی اسالیب اور ظاہری ساخت کے مسئلہ سانچے ہی کام دیتے رہیں گے۔

ایسے حالات میں ہیئت میں تبدیلی لانے کا خیال ہی پیدا نہیں ہو سکتا۔

لیکن جب حالات بدل جاتے ہیں، زندگی کی بنیادوں میں کوئی فیصلہ کن حرکت پیدا ہوتی ہے۔ پرانا اور مانوس نظام زندگی بکھر جاتا ہے، معاشرے کی ترتیب ایک نئی طرز پر ہوتی ہے۔ زندگی کی نئی قدریں جنم لیتی ہیں اور پھر نئے تجربات، نئے احساسات، نئے جذبات و خیالات نئی انگلیں، نئے ارادے، نئے امتحان، نئی امیدیں، نئے اندیشے، غرض ذہنی اور فکری سطح پر بھی ایک جنبش پیدا ہوتی ہے۔ فکر اور تخیل کی نوبہ فر رنگارنگ لہریں اُبھرے لگتی ہیں۔ شاعری کے موضوع اور مواد میں وسعت پیدا ہوتی ہے۔ شاعر کا طرز فکر اور نقطہ نظر بدلتا ہے۔ اشیاء کو دیکھنے، ان کے بارے میں سوچنے اور نتائج اخذ کرنے کے نئے طریقے نکل آتے ہیں۔ اس طرح بدلتے ہوئے یا بدلے ہوئے ماحول میں بعض پرانے موضوعات کو فرسورہ ہیں۔ کوئی ذی روح، ذی فہم شاعر نئے مسائل اور موضوعات سے متغہ نہیں پھر سکتا۔ نئے مواد کی ترسیل و تفہیم کیلئے اکثر پرانے سانچے ناقص ہونے لگتے ہیں۔ ایک وقت یہی سانچے اظہار و ابلاغ کے تمام تقاضوں کو پورا کرنے کیلئے کافی تھے۔ اب یہی نا کافی ثابت ہونے لگے ہیں۔ وہ الفاظ یا ترکیبیں جو کبھی کسی بات یا مفہوم کیلئے بطور ستارہ یا کنایہ استعمال ہوتے تھے، کثرت استعمال سے اسی معنی و مفہوم کے اس قدر حامل ہو جاتے ہیں کہ ان کے ذریعہ نئے مفہوم کی صحیح اور جامع ترجمانی قریب قریب ناممکن ہو جاتی ہے۔ نئے موضوعات میں سے بعض نئے انداز میں تفسیر و تشریح چاہتے ہیں۔ پرانا انداز بیان، قافیہ، ردیف، اور سجع کے قدیم معیار تسلی بخش ثابت نہیں ہوتے۔ شاعر پہلے سے بہتر ذرائع اظہار کی ضرورت کو ہایت شدت سے محسوس کرتا ہے۔ اور نئی راہیں ڈھونڈ نکالتا ہے۔ اس طرح موضوع اور مواد میں وسعت اور تبدیلی شاعری کی ہیئت میں بھی تبدیلیاں لے آتی ہے۔

غدر ۱۸۵۶ء سے پہلے

غدر ۱۸۵۶ء سے پہلے

سادہ دیہاتی اجتماعی جیون، کاشتکاری، دستکاری، چھوٹی موٹی گھریلو صنعت اور تجارت اس نظام کی اساس تھی۔ جاگیردار، نواب، راجہ اور بادشاہ کا تصور قائم لذات تھا۔ سیاست کی آسانی فضا میں تبدیلیاں زندگی کے بنیادی نظام میں کوئی تغیر پیدا نہ کر سکتی تھیں۔ طاقت، منصب اور وقار کے متوالے راجہ، نواب، بادشاہ اور شہزادے ایک دوسرے سے ٹکراتے، قتل و غارت کا میدان گرم ہوتا، جگہ جگہ خونریز لڑائیاں ہوتیں۔ کچھ وقت کیلئے ملک میں استبری و ریشانی کا عالم رہتا۔ پھر ایک بادشاہ کی جیت ہوتی اور دوسرے کا ہار، بادشاہ بدل جاتا، راجہ، جاگیردار اور نواب بدل جاتے لیکن عام معاشی اور سماجی نظام اُسی ڈھچے پر قائم رہتا ہے اس میں ۲۴ محدود دائرے کے اندر سوچنے کے عادی ہو چکے تھے۔ غرض ذہنی اور فکری سطح پر بھی جمود طاری تھا۔ مذہبی تہذیب اور محدود تقسیم کے پروردہ ذہن تقلید پسندی اور روایت پرستی کا شکار تھے۔ تشکیک اور تنقید کا فقدان تھا۔ غدر سے پہلے تک فکری عدم تغیر ہندوستانی کلچر اور تمدن کی اصل روح رہا ہے۔ بحیثیت مجموعی غدر سے پہلے کا اردو شاعری میں موضوع اور مواد یکسانیت اور ہیئت کے گتے چنے سانچے اسی ذہنی اور فکری عدم تغیر کا عکس ہیں۔ اردو شاعری کا محور بادشاہوں اور نوابوں کے دربار تھے یا صوفیوں کی مجلسیں۔ طرز فکر عام طور پر رندانہ، عاشقانہ اور صوفیانہ رہا۔ حسن و عشق، رندی و مستی، ہجر و دُعا، تصوف کے مسائل، اخلاقی نقطے، تولد و اندیشہ زادن کی طرح ہمارے شاعری کا عام موضوع قرار پائے۔ چونکہ اردو ایک نئی زبان تھی اور اس کے پہلے کوئی گراں پایہ شاعر مرہوم یا ادیب ادبی اور فنی روایات نہ تھیں۔ لہذا ضروری تھا کہ اردو میں شاعری کیلئے ہیئت کے سانچے مہیا کئے جائیں۔ یہ سانچے ہندوستان کی قدیم ادبی زبان سنسکرت سے نہ لے جاسکے۔ ایک تو اردو کے شعراء سنسکرت زبان سے ناواقف تھے۔ دوسرے اردو کی سانی ساخت سنسکرت

روض کا من دمن نقالی کرنے کی ابازت نہیں دیتی۔ شرف شرف میں (دکن میں اردو کی ابتدائی شاعری میں) ہندی (برج جانشا اردھی) پنگل کا سہارا لیا گیا ہے۔ لیکن برج جانشا اور پنگل کی روایات سے زیادہ واقفیت نہ ہونے کے سبب سے اردو کے شاعر جلد ہی پنگل سے گریز کر کے فارسی عروض سے استفادہ کرتے ہیں۔ اردو کے تمام قدیم شعراء فارسی اور عربی جانتے تھے۔ ان زبانوں کے عروض اور شاعری کی روایات (خاص کر فارسی ادب و فن) سے اچھی خاصی واقفیت رکھتے تھے۔ شہنشاہیت اور جاگیردار کے اس دور میں درباروں کے طور طریقے، رسم و رواج، رفتار و رفتار اور وضع و قطع کو ہی ملک کے تمدن میں معیاری حیثیت حاصل تھی۔ اُس زمانہ میں ہندوستان کی سرکاری زبان فارسی تھی۔ درباروں میں فارسی شاعری اور ایرانی علوم و فنون کے چرچے تھے۔ لوگ اس فضا سے متاثر ہوتے تھے۔ اردو کے قدیم شعراء نے فارسی شاعری کا قیام کیا۔ قدسی موضوعات کے شاعری عروض کو بھی اردو میں داخل کیا۔ اس میں اردو شاعری کو فارسی شاعری کے ہم پلہ و ہم وزن کرنے کا خیال بھی شامل ہو گا۔ بہر حال فارسی بحر میں، قافیہ کے اصول اور فارسی اصنافِ سخن، غزل، رباعی، قطعہ، مثنوی، مسقط و غیرہ اردو میں استعمال ہونے لگیں۔ ان کے عام رواج سے بعد میں اردو شاعری کی ساخت اور ہیئت کی روایات قائم ہو گئیں۔ ایک عرصہ تک شعراء نے اپنی معیاروں کو رد کر دیا۔ انیسویں صدی کے آخر تک تقلید جاری رہی۔ اس دوران میں نہ ہندوستان کی مادی زندگی میں کوئی فیصلہ کن تغیر رونما ہوا۔ نہ ذہنی اور فکری فضا بدلی، نہ موضوع اور مواد میں وسعت اور تبدیلیاں ظاہر ہوئیں۔ اردو شاعری کے اسلوبِ بیان اور ہیئت کے سانچوں سے چھیڑ چھاؤں لگی۔ برخلاف اس کے مالا مال کی تقلید اور پردی سے ہیئت کے یہ سانچے مستحکم قرار پائے۔ ظاہری ساخت سے متعلق عروض سے سندھیا فردی شعرا۔ بحر اور قافیہ کی پابندی شاعری کیلئے لازمی سمجھی گئی۔

۱۸۵۷ء (۱۲۷۵ھ) آزاد اور حالی کی اصلاحی تحریک سے جدید اردو شاعری کا آغاز ہوتا ہے۔

غذر ۱۸۵۷ء میں بہت بڑی خارجی تبدیلی سے ہندوستانی ذہن کو پہلی بار ایک زبردست جھٹکا لگا۔ صدیوں کا نظریاتی اور فکری جمود ٹوٹا۔ زندگی کی قدیم قدروں کے ساتھ ادبی و فنی روایات کا بھی جائزہ لینا پڑا۔ انیسویں صدی کے آغاز سے ہی صنعتی سرمایہ دارانہ مصنوعات کی کوشش سے یہاں کی دستکاری اور چھوٹی گھریلو صنعت قطعی طور پر برباد ہو رہی تھی۔ قدیم صنعتی شہر دن بدن اجڑ رہے تھے۔ اس طرح مغربی کارخانہ داری اور مشین نے قدیم ہندوستانی سماج کا بنیاد زراعت اور دستکاری کے اتحاد کو توڑ دیا تھا۔ اس کے ساتھ انگریزی مملداری کے ذریعہ ہندوستان میں مغربی زرعی نظام "آراضی میں ذاتی ملکیت" کے لاگو ہونے سے ہندوستان کے دیہی نظام کا شیرازہ دن بدن بکھرتا جا رہا تھا۔ انگریزوں کے بڑھتے ہوئے اقتدار کے ساتھ یہاں کے حکمران طبقہ کیلئے جاہ و منصب اور دولت کے سامان محدود ہوتے جا رہے تھے۔ ملک میں پریشانی بڑھ رہی تھی۔ اگرچہ ہندوستان کا قرضودہ اور رجعت پسند جاگیردارانہ نظام مغربی سرمایہ دارانہ ترقی پذیر نظام کا مقابلہ کسی طرح نہ کر سکتا تھا۔ پھر بھی انگریزی نظام کا یلغار سے نجات حاصل کرنے کا جذبہ بھڑک اٹھا۔ جگہ جگہ سازشیں اور بغاوتیں رونما ہوئیں۔ جن کا عروج غذر کی شکل میں سامنے آیا۔ نئے اور پرانے میں آخری مقابلہ ہوا۔ اس موڑ میں مشرقی نظام جاگیرداری مغرب کے نئے سرمایہ داری نظام کے سامنے قطعی طور پر شکست کھا گیا۔ تمام ملک پر انگریزی حکومت کا براۓ راست تسلط قائم ہوا۔ مشرقی نواب شاہی

اور جاگیرداری کا خاتمہ ہو گیا۔

اس شکست سے ہندوستانی ذہن گویا خواب گراں سے چونک پڑا۔ زندگی دو راہے پر کھڑی تھی۔ ایک طرف پرانا شکست خوردہ نظام حیات، محدود تعلیم، ذہنی پسماندگی، فرسودہ رسم و رواج، محدود ذرائع معاش، تقلید پسندی اور روایت پرستی۔ دوسری جانب نیا سیاسی نظام حیات، فتح مند اور ترقی پذیر قدریں، انگریزی تعلیم کی دوست اور حقیقت پسندی، مغربی کلچر اور تمدن کی چمک دمک، صنعت، سرمایہ اور ترقی کے امکانات۔ پرانی قدروں سے لپٹے رہنے میں موت ہی موت تھی۔ ملک پر غزوں کے قبضہ کا بھی احساس تھا۔ ان حالات میں نئے عقائد سے چشم پوشی اور مراحت کی کوشش فصول ہوتی۔ زندگی کو آگے بڑھانے کیلئے معاشی، سیاسی، علمی و ادبی، ہر شعبہ حیات میں تبدیلی کی ضرورت تھی۔ اصلاح ناگزیر ٹھہری۔ اس وقت سرسید اور ان کے رفقاء نے ایک ہم گیر اصلاحی تحریک چلائی۔ مذہب، تعلیم، رسم و رواج، ادب و فن غرض تہذیب و تمدن کے ہر پہلو پر تنقیدی نظر ڈالی گئی۔ اچھے اور برے میں امتیاز کیا گیا۔ تسبیح اور ترمیم کا آغاز ہوا۔ پرانی قدروں کی اصلاح کے ساتھ نئی قدروں کو بھی اپنایا گیا۔ اصلاحی تحریک نے لوگوں کو زندگی کے نئے اور خوشگوار راستے پر لا ڈالا۔ انگریزی تعلیم کے ذریعہ آہستہ آہستہ مغربی تصورات و خیالات بھی عام ہو گئے۔ سیاسی شعور بیدار ہوا۔ حب الوطنی کے جذبات بھی متحرک ہوئے اور بیسویں صدی کے آغاز سے پیشتر ہی ملک میں قومی تحریک بھی شروع ہو گئی۔

اگر اس دور کا نفسیاتی تجزیہ کیا جائے تو ذہنی اور فکری سطح پر تبدیلی اور آزادی کا جذبہ اور تنقید کی روح کا قریباً نظر آئے گی۔ یہ بیاں کے ذہن کی نئی تشکیلیں تھی۔ جس کا پر تو اس عہد کے ادب و فن میں صاف طور پر نمایاں ہے۔ قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ غدر کے بعد سے خارجی حالات و حادثات مسلسل طور پر تبدیلی، آزادی اور تنقید کے جذبات کی پرورش کرتے رہے ہیں۔ وقت کی رفتار کے ساتھ ساتھ جوں جوں سماجی اور سیاسی زندگی میں تبدیلیاں آتی رہیں۔ اور مغربی علوم، کلچر اور تصورات سے واقفیت میں اضافہ ہوتا گیا، اسی طرح فکر میں پختگی بڑھتی گئی۔ ہمہ گیریت آتی گئی۔ کم نظری اور توہمات کے دھندلے چھٹتے گئے۔ ذہن زیادہ منور اور روشن ہوتا گیا۔ ہر بات کو سمجھنے، پرکھنے اور اچھے برے میں امتیاز کرنے کا سوجھ بوجھ میں اضافہ ہوتا گیا۔ زندگی کو آگے بڑھانے کیلئے، سماجی، سیاسی اور ادبی ہر لحاظ سے نئی راہیں اختیار کرنے کی صلاحیت بھی بڑھتی گئی۔ اس ذہنی اور فکری ارتقاء کا عکس کسی نہ کسی رنگ میں غدر کے بعد سے اس وقت تک کے تہذیبی و تمدنی ارتقاء میں صاف نظر آتا ہے۔ اس عرصہ میں تبدیلی و آزادی کا جذبہ ایک طرف ہمیں سیاسی آزادی تک لے آیا۔ دوسری طرف کلچر میں وسعت اور رنگ و رنگی بخشا گیا۔ پابند شاعری سے نظم مرثی اور آزاد نظم تک اردو شاعری کا معنوی اور صوری سفر، بجائے خود اس نئے ذہنی اور فکری ارتقاء کا آئینہ بردار ہے۔

غدر کے بعد نواب شاہی اور جاگیرداری کے ساتھ دربارداری کا بھی خاتمہ ہو چکا تھا۔ مدح سرائی اور ہقیدہ گوئی کا زمانہ اٹھ چکا تھا۔ عشق و عاشقی، زندگی، عیش و رستی اور لطف کے مقابل سینکڑوں نئے مسائل اٹھ کھڑے ہوئے تھے۔ قومی اور وطنی مسائل۔ سماجی اور تہذیبی فرسودگی کا خیال، سیاسی غلامی کا احساس، اخلاقی اصلاح کا مسئلہ اور مغربی علم و ادب کے اثر سے فطرت کے حقائق میں دلچسپی..... وغیرہ۔ نئے موضوعات آفاقی نوعیت کے تھے۔ اب شاعر کے مخاطب صرف چند علماء، رؤساء، نواب اور صوفی درویش نہ تھے۔ بلکہ اب شاعر کو عام لوگوں سے خطاب کرنا تھا۔ شعور کا جادو پھونک کر ہم قوم اور

اور ہم وطن لوگوں کے احساس کو بیدار کرنا تھا۔ اب شاعری پہلے کی طرح سرائی کے چند بالائی انسانوں کیلئے محض دہنی اور جالباتی آسودگی کا سامان بن کر نہ رہ سکتی تھی۔ اب شاعری کے فنون کو آفاق گیر ہونا تھا۔ تفصیل، تفسیر، تشریح، اصلیت، سادگی، جوش اور اثر نئے موضوع اور مواد کا فطری تقاضہ تھا۔ ہمیشہ مجموعی اب غزل کے اختصار اور انتشار سے شاعری کا نیا مقصد مطلقیت نہ رکھتا تھا۔ خیالی استعاروں اور کنایوں کی طلسم بندی نئے موضوعات کا ساتھ نہ دے سکتی تھی۔ یہاں زبان کی سادگی، نظم کے تسلسل، تفصیل کی ضرورت تھی۔ نئے موضوع اور مواد کیلئے اسالیب بیان اور ہیئت کا نیا ملبوس لازمی تھا۔ فرسودہ موضوعات اور روایتی اسالیب کی پیروی شاعری کی ترقی کو روک دے تھی۔ تہذیب کے اس دور ہے پر کھڑے ہمارے دانشور شاعر ادیب قدیم تدریج کی فرسودگی اور نئے موضوعی اور فنی تقاضوں سے بخوبی آگاہ ہو چکے تھے۔ چنانچہ محمد حسین آزاد نے انجمن پنجاب کے ایک جلسہ میں جدید شاعری پر جو مکتبہ الآرا خطبہ لکھ کر پڑھا تھا، اُس میں انھوں نے اردو شاعری کے تنزل کے اسباب پیش کرتے ہوئے قدیم رسمی اور تقلیدی شاعری کے خلاف شدید احتجاج کیا ہے۔ اردو شاعری کی اصلاح پر زور دیا ہے۔ آزاد نے اس خطبہ میں صاف طور پر تحریر کیا ہے کہ جہاں فارسی کے اثر نے اردو شاعری کے بعض پہلوؤں کو سنوارا وہاں اس کو اصلیت و حقیقت سے دُور بھی کر دیا۔

”تعجب یہ ہے کہ اُس نے اس قدر خوش ادائی اور خوش نمائی پیدا کی ہے کہ ہندی بھاشا کے خیالات جو خاص اس ملک کے حالات کے بموجب تھے، اُمین بھی مٹا دیا۔ چنانچہ خاص دعام پیسے اور کوئل کی آواز اور چنپا اور جلیلی کی خوشبو کو بھول گئے۔ ہزاروں بیل اور نسرین و سنبل جو کبھی دیکھی بھی نہ تھی ان کی تریف کرنے لگے۔ رستم اور اسفندیار کی بہادری، کوہ الوند اور بے ستون کی بلندی، جیوں اور سیحوں کی روانی نے یہ طوفان اٹھایا کہ ارجن کی بہادری، ہمالہ کی ہری ہری پہاڑیاں، رفسے بھری چوٹیاں اور گنگا جنا کی روانی کو بالکل روک دیا۔“

(اقتباس خطبہ آزاد، جلسہ انجمن پنجاب ۱۸۶۷ء یا ۱۸۷۰ء بحوالہ اردو شاعری پر ایک نظر)

(کلیم الدین احمد)

انداز بیان کی فرسودگی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے آزاد نے اِک خطبہ میں فصاحت کے صحیح معنی سے آگاہ کیا ہے :-

”فصاحت اسے نہیں کہتے کہ مبالغے اور بلند پروازیوں کے بازوؤں سے اڑتے، تافیوں کے پروں سے فرز کرتے گئے۔ لفاظی اور شوکت الفاظ کے زور سے آسان پر چڑھتے گئے اور استعاروں کی تہ میں ڈوب کر غائب ہو گئے۔ فصاحت کے معنی یہ ہیں کہ خوشی یا غم، کسی شے پر رغبت یا اس سے نفرت، کسی شے سے خوف یا خطر یا کسی پر قہر یا غضب۔ غرض جو خیال ہمارے دل میں ہو اس کے بیان سے وہی اثر وہی جوش سننے والوں کے دلوں پر چھا جائے جو اصل کے شاہد سے ہوتا ہے۔“

(اقتباس خطبہ آزاد بحوالہ ”اردو شاعری پر ایک نظر“)

(کلیم الدین احمد)

آزاد نے بعد میں مقدمہ ”آب حیات“ میں بھی اردو شاعری کی فرسودگی کا رد کیا ہے :-

”یہ اظہار قابلِ انوس ہے کہ ہماری شاعری چند معمولی مطالب کے پھندوں میں پھنس گئی ہے، یعنی مضامینِ عاشقانہ، میخواری مستانہ۔ بے گل و گلزار۔ وہمی رنگ و بو کا پیدا کرنا ہجر کی مصیبت کا رد۔ وصلِ موموم پر خوش ہونا۔ دنیا سے ہزیراری۔ اسی میں فلک کی جفا کاری اور غضب یہ ہے کہ اگر کوئی اصلی ماجرا بیان کرنا چاہتے ہیں تو بھی خیالی استعاروں میں ادا کرتے ہیں۔ نتیجہ جس کا کہ کچھ نہیں کر سکتے ہیں۔ میرے دوستوں! دیکھتا ہوں کہ علوم و فنون کا عجائب خانہ کھلے اور ہر قوم اپنے اپنے فنِ انشا کی دستکاریاں بھی سجائے ہوئے ہے۔ کیا نظر نہیں آتا ہماری زبان کس درجہ پر کھڑی ہے؟ ہاں صاف نظر آتا ہے کہ پانڈاز میں پڑی ہے۔“

(اقتباس از مقدمہ ”آب حیات“ محمد حسین آزاد مطبوعہ جمال پریس جامعہ دہلی صفحہ ۱۱)

ان اقتباسات سے واضح ہے کہ محمد حسین آزاد موضوع اور اسلوب بیان دونوں لحاظ سے رسمی شاعری کی پیروی سے کس قدر نالاں ہیں ساتھ ہی دوسری زبانوں کے سرمایہ علوم و فنون کے مقابلہ میں اپنی زبان کی کم مانگی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ مقدمہ ”آب حیات“ میں آزاد تاریخی و عبرانی ارتقاء پر نظر رکھتے ہوئے پرانے شاعروں کے کارناموں کا اعتراف کرتے ہیں کہ دہلی اسکول اور لکھنؤ اسکول کے شعراء نے اپنے وقت اور ماحول میں اپنے اپنے مزاج کے مطابق شاعری کا حق ادا کیا ہے۔ لیکن ساتھ ہی لکھتے ہیں :-

”مگر پھر خیال کرو کہ فقط زبانی طوطا مینا بنائے سے حاصل کیا۔ جو ہماری ہر قسم کا مطلب اور ہمارے دل کا ہر ایک ارمان پورا نہ نکال سکے۔ گویا ایک ٹوٹا قلم ہے جس سے پورا حرف نہ نکل سکے۔“

(مقدمہ ”آب حیات“ محمد حسین آزاد مطبوعہ جمال پریس جامعہ دہلی صفحہ ۱۱)

غور کیجئے وہی شاعری جو ایک زمانہ میں اعلیٰ اور معیاری تصور کی جاتی تھی، آزاد کے زمانے میں ایک ”ٹوٹا قلم“ ہو کر رہ گئی۔ شاعری کا جو معنوی اور صورتی تصور قدیم زمانہ سے چلا آ رہا تھا اور جس کے حدود میں ہی پہلے شعراء نے شہرت اور نام حاصل کیا تھا، بدلے ہوئے حالات میں شاعری کا وہی رسمی تصور محدود گردانا گیا۔ پہلے کائنات کی بے پناہ وسعت میں سے صرف چند ایک موضوع شاعری کیلئے وقف تھے۔ اور اسلوب بیان اور ہیئت کے رسمی سانچے بھی موانعت کرتے تھے۔ اب دل کا ہر ایک ارمان صرف قریح پر جلوہ گر ہونے کیلئے بقیاب ہے لیکن رسمی ذرائع اظہار ساتھ نہیں دے پاتے۔ غدر سے پہلے انیس اور دبیر نے مرثیوں میں منظر نگاری اور ڈرامائی کیفیت پیدا کرنے کا جو رنگ اختیار کیا تھا۔ وہ قابلِ قدر ہے۔ آزاد کو اس قدر شعور ہے۔ لیکن وہ سمجھتے ہیں کہ حالات اس قدر جُدا ہو گئے ہیں کہ اب بعینہ ایسی شاعری کا پیدا ہونا بھی ناممکنات میں سے ہے :-

”میر انیس اور مرزا دبیر خاتمہ شعرائے اردو کا ہیں۔ اور چونکہ اس فن کے صاحبِ کمال کا پیدا ہونا نہایت درجہ آسودگی اور زمانے کی قدر دانی اور متعدد سامانوں پر منحصر ہے اور اب زمانہ کا رنگ اس کے برخلاف ہے اس لئے ہندستان کو اس شاعری کا ترقی اور ایسے

شعراء کے پیدا ہونے سے بالکل مایوس ہونا چاہئے۔ البتہ کوئی نیا فنیشن نکلے پھر اس میں
خدا جانے کیا کیا کمال ہوں اور کون کون اہل کمال ہوں۔

(مقدمہ ”آب حیات“ صفحہ ۷۱)

(محمد حسین آزاد۔ مطبوعہ جمال پریس جامع مسجد دہلی)

محمد حسین آزاد نے بدلتے ہوئے حالات میں پُرانی ”نئی“ قدروں کو اچھی طرح ذہن میں تول کر اردو شاعری کی قسمت کا فیصلہ دیا ہے۔
اُنہیں اس بات کا شعور ہو چکا تھا کہ قدیم طرز کو بدلے بغیر ہماری شاعری ترقی نہیں کر سکتی۔ لہذا وہ صاف طور پر انگریزی
ادب و فن سے استفادہ کرنے کا مشورہ دیتے ہیں۔ اور بس بات کی طرف ہی اشارہ کرتے ہیں کہ آئندہ کن لوگوں کے ہاتھوں
اردو شاعری کا نیا رخ تقنین ہوگا۔

”نئے انداز کے خلعت اور زیور جو آج کے مناسب حال ہیں، وہ انگریزی صندوقوں میں بند ہیں
کہ ہمارے پہلو میں دھرے ہیں اور ہمیں خبر نہیں۔ ہاں صندوقوں کی کتنی ہمارے ہم وطن انگریزی دکانوں
کے پاس ہے۔“

”اگر اردو شاعری میں انگریزی کا پرتو حاصل ہوگا تو اُنہیں کی بدولت ہوگا۔ جو دونوں
زبانوں سے واقف ہوں گے۔ اور سمجھیں گے کہ انگریزی کے کون سے لطائف اور خیالات ایسے
ہیں کہ جو اردو کیلئے زیور زیبائش ہو سکتے ہیں۔“

(اقتباس از خطبہ محمد حسین آزاد بحوالہ ”اردو شاعری پر ایک نظر“)

(کلیم الدین احمد)

”بڑی قیامت یہ پیدا کی کہ ارباب زمانہ نے متفق اللفظ کہہ دیا کہ اردو نظم مضامین عاشقانہ
ہی کہہ سکتی ہے۔ اسے ہر ایک مضمون ادا کرنے کی طاقت اور لیاقت بالکل نہیں۔ اور یہ ایک بڑا
دفع ہے، جو ہماری قومی زبان کے دہن پر لگا ہے۔ سوچنا ہوں کہ اسے کون دھوئے اور کیونکر
دھوئے؟۔ ہاں یہ کام ہمارے نوجوان کا ہے۔ جو کشورِ علم میں مشرقی اور مغربی دونوں
درباروں کے کناروں پر قابض ہو گئے ہیں۔ ان کی ہمت آباہی کرے گی۔ دونوں کناروں سے
پانی لائے گی اور اس دفع کو نہ فقط دھوئے گی بلکہ قوم کے دہن کو موتیوں سے بھر دیگی۔“

(محمد حسین آزاد۔ مقدمہ ”آب حیات“ مطبوعہ جمال پریس جامع مسجد دہلی)

صفحہ ۱۰۳۔ ۱۰۴

عمر کے بعد ملک میں ایک نیا متوسط طبقہ جنم لے رہا تھا۔ جس کا ذریعہ معاش سرکاری ملازمت تھا۔ یہ طبقہ
انگریزی تہذیب و تمدن سے کافی اثر قبول کر رہا تھا۔ زندگی کی نئی قدروں کو اپنانے میں ملک کا ہر اول طبقہ بھی تھا۔ اس طبقہ کے
مزاج اور فکر میں مغربی حقیقت پسندی اور سائنسی تحقیق و تنقید کا رچاؤ ہو رہا تھا۔ مغربی علوم و فنون کے آئینہ میں متوسط طبقہ

کو اپنے شعر و ادب کی فرسودگی بھی نمایاں طور پر نظر آتی تھی۔ اب ہماری شاعری کو زندہ رہنے کیلئے اس طبقہ کے مزاج پر پورا اثر نامزد کر دیا تھا۔ اردو شاعری کی احیاء و صحت کا یہی صحیح رستہ تھا۔ حالات کا یہی تقاضا تھا۔ خطہ مشرقی علوم و فنون تک محدود رہنے والے شعراء اور علماء کے بس کی بات نہ تھی۔ آزاد کا خیال درست نکلا۔ انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کے آغاز میں اسماعیل میرٹھی، عبدالحکیم شرر، اور نظم طباطبائی بعد میں اقبال، جوش ملیح آبادی، اختر شیرانی، حفیظ جالندھری اور عظمت اللہ خاں اور فیض، سردار جعفری اور ان کے ساتھی جنہوں نے اپنے اپنے دور میں اردو شاعری کو آگے بڑھانے کا فریضہ سرانجام دیا۔ شرد فن میں مشرق اور مغرب دونوں سے استفادہ کرتے ہیں۔

محمد حسین آزاد جدید شاعری کے پیشرو ہیں۔ انھوں نے اٹھن پنجاب لاہور کے جلسوں میں ”موضوعی شاعری“ کی بنا رکھی۔ قافیہ پائی، محض طبع آزمائی اور طرح طرح کی فرسودہ روایات سے آگے قدم بڑھایا۔ مختلف موضوعات پر نظمیں لکھیں۔ اور دوسرے شاعروں کو بھی موضوعی نظمیں لکھنے کیلئے مدعو کیا۔ اس کام میں حالی آزاد کے سرگرم شریک کار رہے۔ دونوں کی نظمیں مقبول عام ہوئیں۔ دوسرے شاعر بھی متوجہ ہوئے حالی اور آزاد کے اجتہاد، ماسعی اور ہمہری میں اردو شاعری ایک نئی منزل کی جانب چل پڑی۔

۱۸۹۳ء میں حالی کا مقدمہ ”شرد شاعری شائع ہوا۔ جس میں حالی نے نہ صرف اردو کی قدیم شاعری کا جائزہ لیا، فرسودہ عناصر پر کڑی تنقید کی، تقلید پسندی اور روایت پرستی کے خلاف صدائے احتجاج بلند کی، غزل میں حقیقت نگاری پر زور دیا۔ اور اردو ادب میں پہلے پہل باقاعدہ ادبی تنقید کا آغاز کیا۔ بلکہ شاعری کی ماہیت اور اصیلت کے ردائیتی تصور کو بھی ٹھیس پہنچائی۔ شاعری میں وزن، قافیہ اور ردیف کی حیثیت پر بھی اظہار خیال کیا۔ ملاحظہ ہو۔

”شرد کے لئے وزن ایک ایسی چیز ہے جیسے راگ کے لئے بول، جس طرح جی ہڈ ذات الفاظ کا محتاج نہیں، اس طرح نفس شرد وزن کا محتاج نہیں۔ اس موقع پر جیسے انگریزی میں دو لفظ مستعمل ہیں، ایک پوٹری اور دوسرا درس۔ اسی طرح ہمارے ہاں بھی دو لفظ استعمال میں آتے ہیں۔ ایک شرد دوسرا نظم اور جس طرح ان کے ہاں وزن کی شرط پوٹری کیلئے نہیں، بلکہ درس کیلئے ہے۔ اس طرح ہمارے ہاں بھی یہ شرط شعر میں نہیں۔ بلکہ نظم میں معتبر ہونی چاہئے۔“

قدیم عرب کے لوگ یقیناً شرد کے ہی معنی سمجھتے تھے۔ جو شخص معمولی آدمیوں سے بڑھ کر کوئی موثر اور دلکش تقریر کرتا تھا اسی کو شاعر جانتے تھے۔ جاہلیت کی قدیم شاعری میں زیادہ تر اسی قسم کے برجستہ اور دل آویز فقرے اور مثالیں پائی جاتی ہیں۔ جو عرب کی عام بول چال سے فوقیت اور امتیاز رکھتی تھیں۔ یہی سبب تھا کہ جب قریش نے قرآن مجید کی نرالی اور عجیب عبارت سنی تو جنہوں نے اسے کلام الہی نہ مانا وہ بول خدا صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کو شاعر کہنے لگے۔ حالانکہ قرآن شریف میں وزن کا مطلق التزام نہ تھا۔ محقق طوسی اس سلسلے الاقباس میں لکھتے ہیں کہ ”عربی اور سریانی اور قدیم فارسی شرد کیلئے وزن حقیقی

وزن حقیقی ضروری نہ تھا۔ سب سے پہلے وزن کا **انحصار** التزام عرب نے کیا ہے۔
 ”البتہ اس میں شک نہیں کہ وزن سے شعر کی خوبی اور اس کی تاثیر و بالا ہوجاتی ہے
 یورپ کا محقق لکھتا ہے کہ ”اگرچہ وزن پر شعر کا انحصار نہیں ہے اور ابتدا میں وہ مدتوں
 اس زیور سے معطل رہا ہے مگر وزن سے بلاشبہ اس کا اثر زیادہ تیز اور اس کا فتر زیادہ کارگر
 ہوجاتا ہے“

”قافیہ بھی ہمارے ہاں شریکیے ایسا ہی ضروری سمجھا گیا ہے جیسے کہ وزن، مگر درحقیقت
 وہ بھی نظم ہی کیلئے ضروری ہے نہ شریکیے۔ ”اساس“ میں لکھا ہے کہ یونانیوں کے ہاں بھی
 قافیہ بھی (مثل وزن کے) ضروری نہ تھا۔ اور حبشی نام ایک پارسی گوشاعر کا ذکر کیا ہے جسے
 ایک کتاب میں اشعار غیر متفق جمع کئے ہیں۔ یورپ میں بھی آج کل بلنک درس یعنی غیر متفق نظم
 کا بہ نسبت متفق کے زیادہ رواج ہے۔ اگرچہ قافیہ بھی وزن کی طرح شعر کا حسن بڑھا دیتا ہے
 جس سے کہ اس کا سنا کانوں کو نہایت خوشگوار معلوم ہوتا ہے۔ اور اس کے پڑھنے سے زبان
 زیادہ لذت پاتی ہے۔ مگر قافیہ اور خاص کر ایسا جیسا کہ شعرائے عجم نے اس کو نہایت سخت
 قیدوں سے جکڑ بند کر دیا ہے اور پھر اس پر ردیف اضافہ فرمائی ہے۔ شاعر کو بلاشبہ اس
 کے فرائض ادا کرنے سے باز رکھتا ہے۔ ”جس طرح صنائع لفظی کی پابندی معنی کا خون
 کر دیتی ہے۔ اسی طرح بلکہ اس سے بہت زیادہ قافیہ کی قید ادائے مطلب میں خلل انداز
 ہوتی ہے۔ شاعر کو بجائے اس کے کہ اول اپنے ذہن میں ایک خیال کو ترتیب دے کر اس
 کے لئے الفاظ مہیا کرے۔ سب سے پہلے قافیہ تجویز کرنا پڑتا ہے۔ اور پھر اس کے مناسب کوئی
 خیال ترتیب دیکر اس کے ادا کرنے کیلئے ایسے الفاظ مہیا کئے جاتے ہیں کہ جن کا سب سے
 اخیر جزو قافیہ مجوزہ قرار پاسکے۔ کیونکہ اگر ایسا نہ کرے تو ممکن ہے کہ خیال کی ترتیب کے بعد
 کوئی مناسب قافیہ بہم نہ پہنچے۔ اور اس خیال سے دست بردار ہونا پڑے۔ پس حقیقت
 شاعر خود کوئی خیال نہیں باندھتا بلکہ قافیہ جس خیال کے باندھنے کی اسے اجازت دیتا ہے
 اس کو باندھ دیتا ہے اکثر غزل اور قصیدہ میں اول اخیر مصرع جس میں قافیہ ہوتا ہے
 اندھا دھند کسی کسی مفہون کا گھڑ لیا جاتا ہے اور پھر اس کے مناسب پہلا مصرع اس پر
 لگایا جاتا ہے۔ سچ یہ ہے کہ شعر کو زیادہ خوشنما بنانے کیلئے اس میں ایک ایسی قید لگانی
 جس سے شعر کی اصلیت باقی نہ رہے بعینہ ایسی بات ہے کہ لباس کو زیادہ خوشنما بنانے
 کیلئے اس کی ایسی قطع رکھی جائے جس سے لباس کی علت غائی یعنی آسائش اور پردہ دونوں
 فوت ہو جائیں التزام وزن اور قافیہ جس پر ہماری موجودہ شاعری کا دار و مدار ہے اور جن

کے بغیر اس میں کوئی خصوصیت ایسی نہیں پائی جاتی جس کے سبب شعرِ شعر کا اطلاق کیا جاسکے۔ یہ دونوں شعر کی ماہیت سے قاریج ہیں۔“

الطاف حسین حالی۔ مقدمہ شعرِ شاعری صفحہ ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸

مکتبہ جدید ۱۹۵۳ء مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی

اس سے پیشتر اردو کے شاعر ایرانی اور عربی علماء و شعراء کی تقلید میں شاعری کو ”موزوں متقنی کلام“ ہی خیال کرتے تھے۔ ان کے نزدیک عروضی بحر اور قافیہ اور ردیف کے بغیر شعر کا کوئی وجود ہی نہ تھا۔ شاعری کی بدائش اور عہدِ عہد کے ارتقاء سے یہ لوگ قطعی طور پر ناواقف تھے۔ اسلاف سے جو تصورات ان کے حصہ میں آئے تھے انھیں کو گنجینہ دو جہاں سمجھے بیٹھے تھے۔ مقدمہ شعرِ شاعری میں پہلی بار ہمارا شاعر غلط قسم کے روایتی فلسفہ شعر کو رد کرتا ہے اور اس سے بہتر اور زیادہ صحیح نظر یہ قبول کرتا ہے۔ حالی کی مختصر لیکن مدلل بحث سے وزن اور قافیہ کے متعلق یہ نتائج برآمد ہوتے ہیں کہ وزن شاعری کی ماہیت میں داخل ہے نہ قافیہ۔ البتہ دونوں اپنی طرح سے شاعری کے حسن کو دو بالا کرتے ہیں۔ نظم کی تاثیر میں اضافہ کرتے ہیں۔ نظم کا ربط و ضبط اور آہنگ قائم رکھنے میں وزن مددگار ثابت ہوتا ہے اور قافیہ بھی۔ قافیہ زبان اور کان کیلئے جالیاتی کیف مہیا کرتا ہے، لذت دیتا ہے اور خوشگوار لگتا ہے۔ غرض دونوں شاعری کے زیور ہیں نہ کہ خدوخال اور جسم و جان اور جہاں قافیہ کا استعمال شعر کے حسن میں اضافہ کرتا ہے وہاں اس کی روایتی قید و بند ادائے مطلب میں بہت زیادہ خلل انداز ہوتی ہے۔ اس اصلیت کے مد نظر حالی نے یہ کہہ کر کہ ”در حقیقت شاعر خود کوئی خیال نہیں باندھتا بلکہ قافیہ جس خیال کے باندھنے کی اسے اجازت دیتا ہے اس کو باندھ دیتا ہے“ روایتی شاعری کے تخلیقی عمل کا اچھا خاصہ مذاق اڑایا ہے۔

لیکن یہ امر بھی قابل غور ہے کہ قافیہ کی دقتوں کا اس درجہ شور رکھنے کے باوجود اس سلسلہ میں حالی نے عملی طور پر کوئی قدم نہیں اٹھایا۔ حالی کی تمام شاعری موزوں اور متقنی ہے! اس کے جواب میں حالی نے خود کوئی بیان نہیں چھوڑا۔ البتہ ان کی عملی اور ادبی سرگرمیوں اور ان کی تصانیف کے جائزہ سے ہم بعض رائیں قائم کر سکتے ہیں ان رایوں میں اختلاف کی گنجائش ہے۔ کیونکہ ایک تو اس قسم کی رائیں ذاتی مطالعہ اور تیسرے پر مبنی ہوتی ہیں۔ اور پھر اس میں ذاتی نظریہ کو بھی کم و بیش دخل ہوتا ہے۔ میرے خیال میں ایک تو قوم اور ملک کی اصلاح کے جذبہ کے تحت حالی کا مرکزی مقصد اردو شاعری کی معنوی اصلاح تھا۔ وہ شاعری کو اخلاقی اور قومی مفہم دینا چاہتے تھے۔ جو اس سے پیشتر سلسلہ میں اپنے مقصد کیلئے وہ اسلوب بیان میں تبدیلیاں لاتے آتے ہیں۔ لیکن ظاہری ساخت کی اصلاح پہ کوئی دھیان نہیں دیتے۔ ظاہری ساخت کی اصلاح ان کا مقصد نہ تھا اور پھر نئے مقصد کیلئے مروجہ اصنافِ سخن کا حدود میں ہی نظم کی راہ نکل چکی تھی۔ آزاد کے ساتھ خود حالی نے اس کی ترویج میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا تھا۔ جدید شاعری متقنی نظم میں ہی مقبول عام ہو رہی تھی۔ حالی کی مغربی علوم اور انگریزی شاعری سے واقفیت بھی ضمنی حیثیت کی تھی۔ وہ لاہور میں انگریزی کتابوں کے ترجمے کی زبان پر نظر ثانی کرنے پر مامور تھے۔ اس طرح انگریزی شاعری سے متعلق تھوڑی بہت واقفیت انھیں حاصل ہو گئی تھی۔ معمولی واقفیت کی بنا پر وہ بلیک ورس سے کیسے استفادہ کر سکتے تھے۔

نظم مشرقی کی تحریک ۱۹۰۰ء شعر، لطیف میرٹھی

اردو شاعری کو نظم مشرقی سے روشناس کرانے کا سہرا عبدالحلیم شرر، اسماعیل میرٹھی اور نظم لطیف لطیف کے سر ہے۔ شرر نے ۱۹۰۰ء میں ”دلگداز“ کے پرچوں میں باقاعدہ اس تحریک کا آغاز کیا۔ اس ہم میں نظم لطیف لطیف بھی شرر کے ساتھ رہے۔ نظم لطیف لطیف کی غیر معنیٰ تفسیر ”دلگداز“ میں شائع ہوئی تھی۔ اس لحاظ سے غیر معنیٰ شاعری کی ترویج کی کوشش میں شرر اور لطیف لطیف کو اردو میں خاص مقام حاصل ہے۔ شرر، نظم لطیف لطیف کی اکثر علم میں مشرقی اور مغربی دونوں دریاؤں پر قابض ہو گیا تھا۔ اب اس کی بہت آجاری کر رہی تھی۔ دونوں کناروں سے پانی لا رہی تھی، اس کے ہاتھوں قوم کا دامن داغدار نہ فقط دھل رہا تھا بلکہ طبع طبع کے موتوں سے سرشار بھی ہوا جاتا تھا۔ نوجوانوں کے اس گردہ نے نہ صرف آزاد اور مالی کی جدید طرز کی پوجا شاعری کو آگے بڑھایا، قوی اردو افادتی مسائل پر تعمیل اٹھایا، مغربی شاعری کے نچ پر قدرت کی سادگی اور رنگینی پر اچھی اچھی نظمیں لکھیں بلکہ انگریزی شاعری کے اسلوب اور ظاہری ساخت سے بھی استفادہ کرنے کی کوششیں کی۔ جس کے نتیجہ کے طور پر اردو شاعری کا جدید کارواں ایک نزل اور آگے نکل آیا۔

پتہ چلتا ہے کہ بیسویں صدی کے آغاز سے بہت پہلے سے نئے متوسط طبقہ کے مفکر اور دانشور نے علمی دونوں طرح بہت آہستہ آہستہ نئے راہوں پر گامزن ہو رہے تھے۔ مغربی شاعری سے ہونٹوں کو آشنا کرانے کی خواہش، انگریزی شاعری میں پابند شاعری کے ساتھ نظم مشرقی کی عظمت کا احساس اور اردو میں بھی اس نام کو جلوہ گر دیکھنے کی آرزو ان نوجوانوں کی کوششوں کی محرک کہی جاسکتی ہے۔ ۱۸۷۷ء کے قریب اسماعیل میرٹھی نے اپنے طور پر چند انگریزی نظموں کے ترجمے کئے ہیں۔ اردو میں غیر ملکی شاعری کے ترجمہ کی یہ سب سے پہلی کوشش تھی، ان ترجموں میں سے چند ایک مثلاً ایک ”قانع نفس“ ”حب وطن“ ”انسان کی خام خیالی“ زیادہ کامیاب ثابت ہوئے۔ اسی زمانہ کے لگ بھگ لاہور میں آزاد اور مالی کی اصلاحی کوششیں شروع ہوئیں۔

حالی کی مقدمہ شہر شاعری کی اشاعت سے چار سال پہلے ۱۸۸۹ء عیسوی میں عبدالحلیم شرر نے ایک مضمون میں اردو اور انگریزی شاعری کا مقابلہ کرتے ہوئے اردو شاعری کی قید و بند کو شدت سے محسوس کیا ہے۔ اور انگریزی شاعری کی آزادہ روی کی تعریف کی ہے :-

”اردو نظم میں جس قدر سختی کی گئی ہے، اس قدر انگریزی میں سہولت سے کام لیا گیا ہے۔
مثلاً : اردو شاعری میں صدائے قید میں بیجا اور ہزار ہا قسم کی پابندیاں ہیں۔ اور ترقی کرتی جاتی ہیں، بخلاف اس کے انگریزی میں بہت کم قیدوں کا لحاظ رکھا گیا ہے۔ اس سے زیادہ کیا ہوگا کہ بادیہ و اس ترقی کے اب تک انگریزی میں قافیہ کی ضرورت نہیں اور اردو میں جب تک قافیہ کی پابندی نہ ہو بشری نہیں ہو سکتا۔“

عبدالحلیم شرر۔ ”دلگداز“ ۱۸۸۹ء مضمون ہمارا لڑیچہ۔

یہی نہیں بلکہ شرر کی ایک تحریر سے پتہ چلتا ہے کہ بعض انگریزی قافیہ یافتہ نوجوانوں نے شرر کی تحریک سے پہلے بھی غیر معنیٰ یا مشرقی نظمیں لکھنے کی کوششیں کیں، لیکن یہ کوششیں ناکام تجربوں سے آگے نہ بڑھ سکیں۔

”لغین انگریزی دلائل نوجوانوں نے کئی مرتبہ اردو میں نظم غیر متقنی کے کہنے کی کوشش کی مگر کامیاب نہ ہو سکے۔ ناکامی کی وجہ یہ ہوئی کہ سوانحیہ کی قید جو رڈ دینے کے اھوں نے اس نظم کی دوسری خوبیاں اور اصلی فردرت دکھانے کی طرف توجہ نہیں کی۔ شاید اگر وہ کسی ڈراما یا گفتگو کو نظم کرتے اور کلام کی بے تکلفی و روانی کو قائم رکھنے کی کوشش کرتے تو ممکن تھا کہ اہل سخن پسند کرتے۔“

(عبدالحلیم شرر ”دلگداز“ بحوالہ معاینہ شرر)

اس کے بعد اپنے غیر متقنی ڈرامے کی پہلی خط شائع کرنے سے پہلے شرر لکھتے ہیں :-

”لہذا اب ہم اس جانب توجہ کرتے ہیں، اور بالکل اسی انگریزی شان سے ایک موزوں ڈرامہ لکھنے کا بنیاد دیتے ہیں..... اس وقت ہمارا مقصد صرف اس قدر ہے کہ بلیک درس یا نظم غیر متقنی کو اس کی اصلی شان میں دکھا دیں۔ تاکہ جن اہل سخن کو پسند آئے وہ بھی ایسی نظمیں لکھیں اور ہم سے زیادہ بے تکلفی، سادگی اور کمالات شاعری دکھائیں۔“

(عبدالحلیم شرر ”دلگداز“ بحوالہ معاینہ شرر)

اس سے پتہ چلتا ہے کہ شرر نے نظم غیر متقنی کے کہنے کی کوشش میں نوجوانوں کی ناکامی کی جو وجہ بیان کی ہے۔ اُس کے بعد نظم غیر متقنی کو اس کی اصلی شان میں دکھانے کی خاطر اھوں نے ”دلگداز“ میں بالکل اسی انگریزی شان سے موزوں ڈراما لکھنے کی بنیاد ڈالی تھی۔ یہاں یہ دکھانا ملحوظ نہیں کہ اُن کا ڈراما اُسی انگریزی شان سے ظاہر ہوا کہ ہمیں۔ ہمارا مقصد صرف اتنا ہے کہ شرر نے نہایت سنجیدگی سے اس صنف کو اردو میں انبانے کا اور اپنے مجموعہ شعراء شاعروں کو اس کی جانب راغب کرنے کی کوشش کی ہے۔ مذکورہ نوجوانوں کے مطابق شرر نے صرف قافیہ کی قید جو رڈ دینے پر اکتفا نہیں کیا، بلکہ اس صنف کی دوسری خوبیاں اور اصلی فردرت دکھانے کی طرف بھی خاص توجہ دی ہے۔ یعنی بلیک درس کی خارجی اور داخلی دونوں صفات پر اُن کی نظر تھی۔ اور اس کے متعلق نہایت خلوص کے ساتھ اھوں نے ”دلگداز“ کے چند پرچوں میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ وہ ڈراما کی حقیقت اور حالت کے بعد نظر اردو میں بلیک درس کی فردرت محسوس کرتے ہیں۔ اور اس موضوع کیلئے اس فارم کو نہایت موزوں اور مناسب خیال کرتے ہیں۔ چونکہ انگریزی ادب میں بہترین منظوم ڈرامے بلیک درس میں ہیں، اور شرر ان کی حقیقت سے اچھی طرح آگاہ تھے اس لئے شرر کا اردو ڈراما کیلئے اس صنف کو موزوں قرار دینا کوئی عجیب بات نہیں۔ دوسرے اُن سے پہلے، مبادیہ اُن کے بیان سے ظاہر ہوتا ہے، چند نوجوانوں نے دیگر موضوعات پر غیر متقنی نظمیں لکھنے کی کوششیں کی تھیں۔ جو بار آور نہ ہو سکیں۔ ان ناکامیوں اور انگریزی میں منظوم غیر متقنی ڈراموں کی غلطی کے پیش نظر شرر اپنے طور پر یہ نتائج اخذ کرنے میں حق بجانب ہیں کہ ”اگر اردو میں بھی کسی ڈراما یا گفتگو کو نظم کرتے اور کلام کی بے تکلفی، روانی قائم رکھنے کی کوشش کرتے تو ممکن نہ تھا کہ اہل سخن پسند نہ کرتے۔“

ڈرامے کے فنی پہلوؤں کو نگاہ میں رکھتے ہوئے شرر نے جس طرح قافیہ کی دقتوں اور بلیک درس کی صفات کا ذکر کیا ہے، اس کا مطالعہ نظم معرث کی تحریک کے پس پردہ شرر کے ذہنی پس منظر پر مزید روشنی

ڈالتا ہے۔

”اصل یہ ہے کہ قافیہ و نیزہ کی قید میں کلام کو محدود اور طبع آزمائی کے میدان کو نہایت ہی تنگ کر دیتی ہیں۔ اگر کوئی ڈراما یا مختلف لوگوں کی گفتگو نظم میں ادا کرنی ہو تو مجبور ہونا پڑتا ہے کہ ہر فقرہ یا ہر خیال جس طرح بنے ہر مصرع یا شعر میں ختم کر دیا جائے۔ ظاہر ہے کہ اس قید کے ساتھ کلام کا تسلسل قائم نہیں رہ سکتا۔ اس لئے قافیہ سلسلہ کلام کو ہمیشہ قطع کر دیا کرتا ہے اس مجبوری کیلئے انگریزی میں خاصہ یہ نظم مروجہ مقفی ایجاد کی گئی ہے۔ جو یہ شان دکھاتی ہے کہ ایک طرف سلسلہ کلام یونہی جاری رہتا ہے کہ اگر مصرع طبع مصرع جدا کر کے نہ دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ گویا بے تکلفی سے نثر میں گفتگو ہو رہی ہے۔ شکسپر اور دیگر شعرا کیورپ نے اسے اپنا کر شہرت پائی۔“

(مضامین شہر دنگداز، سنہ ۱۹۰۱ء، صفحہ ۴)

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ شہر نے نہایت خلوص اور سنجیدگی سے نظم سحر کی تمام داخلی اور خارجی خرابیوں کو سمجھتے ہوئے شعوری طور پر اس تحریک کا آغاز کیا تھا۔ اور اپنے نادل ”خلپانا“ کے کچھ سین نظم کر کے باپنے چھ قطعوں میں ”دنگداز“ میں شائع کئے تھے۔ ڈراما کا پلاٹ اور ماحول یورپی تاریخ سے تعلق رکھتا ہے۔ اس کا کچھ حصہ پیش کیا جاتا ہے۔ ملاحظہ ہو:-

ایک سین میں حاکم ”سبط کی بیٹی“ فلورنڈا جو ”راورق“ بدکار بادشاہ اسپین کے محل میں ہے۔ اور اس کی بدکاری سے خوفزدہ ہے، اپنے کمرہ میں تنہا بیٹھی کہہ رہی ہے۔

کس غضب میں پڑ گئی ہوں! آہ! کچھ بتا ہنیں!
کیا کر دوں؟ کس سے کہوں؟ کیونکر بچوں؟ اور کون ہے
جس کے آگے سر کو دے مار دوں؟ یہاں کوئی ہنیں،
جو خبر لے اس مصیبت میں مری۔ افسوس! میں
بھنس گئی کیسی بلا میں؟ میں تو آتی ہی نہ تھی
آہ! والد نے نہ مانا! دیکھئے قسمت میں اب
کیا لکھا ہے؟ اور کیسی ذلتیں ہوتی ہیں؟ اے
راورق ظالم! تجھے کچھ شرم بھی آتی ہنیں
مرہنیں جاتا ہے کیوں؟ جو ترے ظلموں سے بچیں
روکیاں شاہی گھرانے اور معزز لوگوں

کون؟

(کچھ آہٹ پا کے)

ایک سین میں عیسیٰ (میرد) تلمکے اوپر دریا کے کنارے اُس رہا ہے اور غروب آفتاب کا منظر دیکھ کے کہتا ہے :-
عیسیٰ (خود بخود)

دیکھو سوچ ڈوبتا ہے اور کر میں کس طرح
پانی پر افشاں چھڑکتی ہیں ! ادھر اُس کو ہمار
کو غلائی کپڑے سوچ نے پہنچائے ہیں جہاں
گھاس کی وہ ننھی ننھی بتیاں اس دھوپ میں
مگنوں کے مثل تاباں ہیں، وہاں اس میں نے
کسا طلائی جھاریں مقیش کی ٹسائی ہیں !
بھول بھی ہر رنگ کے اُس جا بکھلے ہیں۔ اور وہ
دیکھو کلیاں مکرانی ہیں عجب انداز سے !
دیکھ کر یہ لطف چڑیاں کیسی خوش ہیں۔ اور کس
جوش سے سب چہچہا اُٹھتی ہیں ! کیسی شاد ہیں !
جس کو دیکھ کر خوش ہے لیکن آہ ! اک میں ہوں کہ دل
کو قرار آتا نہیں۔ الجھن ہے۔ بیابانی ہے اور
ہر گھڑی اک درد ہے۔ پیاری فلوزنڈا تجھے
اک نظر دیکھوں تو چین آئے۔ کہاں ایسے نصیب
میں تر تیا ہوں یہاں تو اندلس کے باغوں میں
سیر کرتی۔ ناز سے اٹھلاتی۔ ہنستی بولتی
کھلکھلاتی۔ توڑتی بھولوں کو۔ چوٹ کو عجب
ناز سے سر پہ لگاتی ہوگی۔

(کچھ آہٹ پائے اور ایک آواز سن کے)
مذرجہ بالا سینوں میں سے نظم مرثی میں انجہار جذبات و خیالات کی نوعیت آشکارہ ہوتی
ہے۔ مکالمے کا انداز ذیل کے سین میں ملاحظہ کیجئے :-

”مریم“ فلوزنڈا کی چچا زاد بہن، رادرق کی ہوسناکی سے اُس کی ساقیہ کی مدد سے
بچ کر فلوزنڈا کے پاس آتی ہے۔ وہ ساقیہ بھی موجود ہے اور مریم غل سے بھاگنے کا ارادہ کرتی ہے۔
اس موقع پر تینوں میں یہ سچ گفتگو ہوتی ہے :-
مریم (دفعہ مشرق کو دیکھ کر)
صبح اب ہونے کو ہے

دیکھئے جھوٹے نسیم صبح کے وہ آپ کی
 زلف برہم کر رہے ہیں۔ اور تاروں کے چراغ
 جھللاتے ہیں فلک پر۔ اور سیہ چادر بہ شب
 کی مسکتی جاتی ہے۔ ایسا نہ ہو چڑیاں اٹھیں
 اور بگادیں رادرق کو۔ میں تو جاتی ہوں بہن
 کیا کردگی جا کے اب؟
 ان کو نہ روکیں

کس لئے
 بادشاہ کو ذرا بھی شک ہوا تو لبس مجھے
 اور ان کو قتل کر ڈالیں گے
 تو جاد بہن
 اب کہاں جادوگی؟

جس جا خدا لے جائے
 تم

کس طرح جادوگی یاں سے
 خاک اڑاتی۔ ٹھوکر بن
 کھاتی، ننگے پاؤں۔ جادوگی بہن۔ اور جس طرح
 بن پڑے گا۔ آپ کو یہو نچاؤنگی۔ ترہون میں
 کیوں نہیں جاتی ہو سبھ میں؟ جہاں آرام سے
 فقر میں پھوچا کے زندگی بھر رہ سکو
 خیر جادوگی وہیں

لیکن وہاں تو ان دنوں
 ہوگی یورش کا فرد کی ہر طرف۔ اور کوئی شخص
 جانہ سکتا ہوگا اندر شہر کے

میں جادوگی جیسے بنے
 تو مر اسب حال کہہ دینا
 فردر

فلورنڈا
 فلورنڈا سابقہ
 فلورنڈا
 سابقہ

فلورنڈا (آنو بیہ کے)

مریم
 فلورنڈا

مریم

سابقہ

مریم
 فلورنڈا

مریم
 فلورنڈا
 مریم

(چلی جاتی ہے)

مضامینِ شر کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ بعض ادبی حلقے اس تحریک کی جانب متوجہ ہوئے ہیں۔ نظمِ طباطبائی تو شروع ہی سے اس تحریک کے ساتھ تھے۔ اُن کی "نظمیں" دگلڈاز کے پرچوں میں شائع ہوئی ہیں۔ اسماعیل میرٹھی نے بھی دو ایک اچھی نظمیں لکھی ہیں۔ "دگلڈاز" لکھنؤ کے علاوہ سنہ ۱۹۰۶ء کے درمیان بعض دوسرے رسالوں اور اخباروں مثلاً "خزن" لاہور، "پنجاب آئینہ" لاہور، رسالہ "فیض الملک" رسالہ "نیرنگ" رامپور، دکن ریویو، حیدرآباد میں بھی غیر تقنی نظم کے سلسلہ میں بحث و تکرار جاری رہی ہے۔ اور بعض لوگوں نے بڑی قابلیت کے مضمون لکھے ہیں۔ خود شر کے بیانات سے پتہ چلتا ہے کہ بعض قدامت پسندوں اور پُرانے مزاج کے لوگوں نے اس صنف کی سخت مخالفت کی ہے۔ البتہ تعلیم یافتہ اور جدید ذوق کے لوگوں نے اُن کی کوششوں کو بہت پسند کیا۔ "خزن" میں بھی کہیں کہیں نظمِ مثنوی جھلک پڑتی ہے۔ جس سے پتہ چلتا ہے کہ بعض تعلیم یافتہ لوگ اس تحریک سے متاثر ہو کر غیر تقنی نظمیں لکھنے لگے ہیں۔ لیکن شر اپنے فتح انداز کے ڈرامے کو کھل نہ کر سکے۔ بقول اُن کے :-

"اس ڈراما کے چھ سین سنہ ۱۹۰۶ء کے آخر اور سنہ ۱۹۰۷ء کی ابتدا میں دگلڈاز کے مضمون پر شائع ہوئے تھے۔ پھر اس کی نوبت نہ آئی اور یہ ڈراما نامی تمام پڑا رہ گیا۔"

(دگلڈاز "جون سنہ ۱۹۰۷ء")

اس ڈراما کے تکمیل نہ پاسکے کے سلسلہ میں "جدید اردو شاعری" کے مصنف سر عبد القادر سہروردی لکھتے ہیں کہ "شر کی صحافتی مصروفیتیں اُن کے رستہ میں حائل ہوئیں اور اردو شاعری ایک قابلِ قدر کارنامے سے محروم رہ گئی۔" بہر حال جون سنہ ۱۹۰۷ء کے پرچہ (دگلڈاز) میں شر نے ایک بار پھر بلیک درس کے مسئلہ کو چھیڑا ہے۔ ڈراموں کیلئے اس نام کی ضرورت بیان کی ہے، اردو میں ڈرامے کی ترقی کیلئے اس صنف کو لا بدی قرار دیا ہے۔ اور گزشتہ بحث و تکرار کے مد نظر بلیک درس کی تحریک کے مخالف گروہ "پُرانے مذاق کے مشر" ایک رنگ اور "قدامت پرست" لوگوں کو فوب تھاڑا ہے۔ اور پھر "انگریزی مذاقِ سخن سے ناواقف" لوگوں پر "ڈراما اور بلیک درس کی نوعیت ظاہر کرنے کیلئے اپنے پُرانے ڈراما کا کسی قدر حقہ چند تعامات سے منتخب کر کے پیش کیا ہے۔"

اس مضمون سے بہت لوگ پھر اُن کے غیر تقنی ڈرامے کی طرف متوجہ ہوئے۔ لہٰذا اگلے پرچہ میں شر لکھتے ہیں "جون کے دگلڈاز کو پڑھ کر متعدد قدردانوں نے اسے پسند کیا اور تاکید کی کہ اس ڈراما کو پورا کیا جائے اور دگلڈاز میں نظمِ مثنوی کا سلسلہ برابر جاری رکھا جائے۔ اُن کی خواہش ہے کہ ہم اپنے اُس فتح انداز کے ڈراما کو بھی پورا کریں۔ لیکن سہروردی ایک نیا فخر ڈراما جو صرف دو سینوں میں ختم ہو گیا ہے۔"

”نذرِ ناظرین کرتے ہیں۔ یہ ڈراما رومۃ الکبریٰ کی تاریخ سے ماخوذ ہے.....“ اس تحریر کے بعد یہ معلوم ڈراما بعنوان ”معلوم درجنیا“ پیش کیا ہے۔

ان باتوں سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ شرر کبس قدر خلوص کے ساتھ اردو شاعری میں نظم معرّی کی بنیاد ڈالنا چاہتے تھے۔ لیکن کچھ دوسری مصروفیتوں کے باعث اس جانب مسلسل توجہ نہ دے سکے۔ اُن کے دوسرے ڈراما کا ایک چھوٹا سا حصہ بھی ملاحظہ ہو :-

(درجنیا ایک خوبصورت لڑکی آپیس (شہرِ روم کا ایک مجسٹریٹ) کے سامنے سے گذرتی ہے۔ آپیس دیکھتے ہی اُس پر عاشق ہو جاتا ہے۔ اور اپنے ایک ملازم سے اُسے پکڑ لانے کو کہتا ہے)

آپیس (درجنیا پر نگاہِ شوق ڈال کے) ایں کیسی مہ پارہ ہے یہ !
کیسی گل اندام ہے ! کیسی حسین و ناز میں !
ماہِ سیماء ! ہر شے ! چاہکِ خرام اور گل بدن
کوئی لڑکی مدرسے جاتی ہے پڑھنے کے لئے
جانے دیجئے۔

لاجنیوس

کیسے جانے دول بہت بیتاب ہوں !
روکنا جانے نہ پائے

آپیس

یہ بُرا ہوگا حضور !
سب بگڑ بیٹھیں گے رومی اٹھ کھڑا ہوگا فاد
مجھ کو کیا پروا کسی کی ! کون ہے ؟ جو سرکشی
کر سکے گا ؟ تم پکڑ لاؤ اسی دم اس کو مایاں
گر کوئی رد کے تو کیا اس کو کہوں
اُٹھو ! کیا فضول

لاجنیوس

آپیس

لاجنیوس

آپیس

باتیں کرتے ہو۔ یہ کہہ دینا یہ تو بھی ہے
میری لونڈی ہے، میری مملوک ہے، مالک ہوں میں
روکنے کا حق کہے

مان لے گا کون اس

لاجنیوس

جھوٹ کو ؟ (بگڑ کے) کیونکر نہ مانے گا، تمہاری باتوں میں
وہ پنچ جائیگی اپنے مدرسے۔ رہ جاؤ لگا
میں کلیجہ تھام کے۔ جاؤ ! پکڑ لاؤ۔ ہنیں

آپیس

تو میں مر جاؤں گا اُس کے شوق میں

جاتا ہوں میں -

لائبیس

شعر کی تحریک کے زمانے میں طباطبائی اور اسماعیل میرٹھی کے علاوہ چند غیر معروف لوگوں نے بھی بے قافیہ نظمیں لکھی ہیں۔ اُس دور میں یہ تحریک دس بارہ سال کے عرصہ میں ہی اُبھری اور ختم بھی ہو گئی۔ گنتی کی چند نظمیں کہیں کسی پرزے رسالے میں نظر پڑ جاتی ہیں۔ اُن کی حیثیت بھی ابتدائی تجربوں کی ہے۔ ادبی اور فنی جنگلی کہیں ایک آدھ نظم میں جھلک پڑتی ہے۔ مثال کے طور پر اسماعیل میرٹھی کی تاروں بھری رات ”موضوع اور فن دونوں لحاظ سے قابلِ قدر ہے۔ غیر تقفی نظموں کا ادبی اور فنی جائزہ برے موضوع سے خارج ہے۔ مجھے صرف اردو شاعری کی ہیئت میں تبدیلیوں کے سلسلہ میں اس تحریک کی تاریخی اہمیت اجاگر کرنا مقصود تھی۔ کیونکہ بہت سے لوگ ابھی تک اس تحریک سے ناواقف ہیں۔ اور نہیں جانتے کہ اردو شاعری میں قافیہ سے گریز کی تحریک کب اور کیوں شروع ہوئی۔ اور کن لوگوں کے ہاتھوں اس تحریک کا آغاز ہوا۔ بعض لوگ صرف اُن کے ناموں کو جانتے ہیں اور بس۔ پچھلے صفحات میں اس تحریک کا پس نظر پیش کیا گیا ہے اور اس کی ضرورت پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے اور شرر کے ڈراموں کا انتخاب بھی پیش کیا گیا ہے۔ مزید واقفیت کیلئے اُس مہد کے مشہور و معروف شاعر اسماعیل میرٹھی اور نظم طباطبائی کے علاوہ دو ایک گنام اشخاص کی بھی ایک ایک نظم تحریر کی جاتی ہے۔ جو اس مقدمہ کیلئے غیر ضروری نہ ہوگی۔ اسماعیل میرٹھی جدید طرز کے بڑے نمائندہ شاعر تھے۔ ان کے مجموعہ کلام میں دو غیر تقفی نظمیں بھی شامل ہیں۔ ایک میں تاروں سے خطاب کیا گیا ہے اور دوسری کا موضوع ہے ”چڑیا کے بچے“۔ شرر نے ڈرامے کیلئے بلیک ورس کا استعمال کیا تھا۔ اسماعیل نے دیگر موضوع کیلئے اس نام کو آزمایا ہے۔ اور کامیاب نظمیں لکھی ہیں۔ ان نظموں کی روانی، آزادہ روی اور موضوع کا تسلسل قابلِ تریف ہے۔

”تاروں بھری رات“

ارے چھوٹے چھوٹے تارو	کہ چمک دمک رہے ہو
تمہیں دیکھ کر نہ ہووے	مجھے شکر کس طرح تحیر
کہ تم ادنیٰ آسمان پر	جو ہے کل جہاں سے اعلیٰ
ہوئے روشن اس روش سے	کہ کسی نے جڑ دے میں

گہر اور لعل گویا

جو ہیں آفتاب تاباں	نے چھپایا اپنا چہرہ
وہیں جلوہ گر ہوئے تم	یہ تمہاری جگہ گاہٹ
سے مسافروں کے حق میں	بڑی نعمت اور راحت
اگر اتنی روشنی بھی	نہ میسر آتی اُن کو

تو غریب جنگلوں میں یو نہیں بھولتے بھٹکتے
نہ تمیز راس و چپ کی نہ طرف کی ہوتی اُنکل
نہ نشانِ راہ پاتے

وہ غریب کھیت والے وہ امیدوار دہقان
کہ کھڑی ہے جن کی کھیتی کہیں کھیت کٹ رہا ہے
کہیں گہ رہا ہے خرمن نہیں آنکھ اُنکی جھکی
یو نہیں شام سے سحر تک ہیں تمام رات جاگے
نہ گھڑی سے وال نہ گھنٹہ نہ شمارِ وقت و ساعت
مگر اے چکنے والو ہوتے ہیں اُنھیں سمجھاتے
کہ گئی ہے رات کتنی

وہ جہاز جن کے آگے ہے وسیع بحرِ اعظم
اُنھیں ہولناک موجوں کا سے مقابلہ ہے کرنا
کوئی ہے جلا وطن سے کوئی آ رہا ہے واپس
اُنھیں کچھ خبر نہیں ہے کہ کہہ ہوئے اُن کی منزل
نہ تو مرحلہ نہ چو کی نہ سرائعِ راہ کا ہے
نہ کوئی خلیل و رہبر مگر اے فلک کے تار و
ہتھیں اُن کے رہنا ہوا!

(اسماعیل میرٹھی)

”چڑیا کے بچے“

دو تین چھوٹے بچے چڑیا کے گھونسلے میں
چپ چاپ لگ رہے ہیں سینہ سے اپنی ماں کے
چڑیا نے ماما سے پھیلا کے دونوں بازو
اپنے پردوں کے اندر بچوں کو ڈھک لیا ہے
اس طرح روزِ مرہ کرتی سے ماں حفاظت
سردی سے اور ہوا سے رکھتی ہے گرم دن کو
لیکن چڑیا گیا ہے چٹا تلاش کرنے!

وانہ کہیں کہیں سے پوٹے میں اپنے بھر کے
جب لائے گا تو بچے منہ کھول دیں گے جھپٹ
اُن کو بھرا لے گا وہ۔ ماں اور باپ دونوں

بچوں کی پرورش میں مصروف ہیں برا بر
اور چھوٹے بچے خوش ہیں تکلیف کچھ نہیں ہے
اے چھوٹے چھوٹے بچو تم ادنیٰ بچے گھولوں سے
ہرگز نہیں کرو گے۔ پر اور پُرزے اب تک
نکلے نہیں تمہارے۔ اس واسطے ابھی تم
ادنیٰ بچے نہ اڑ سکو گے۔ ہاں جب تمہارے بازو
اور پر درست ہوں گے تو دن کی روشنی میں
سیکھو گے تم بھی اڑنا، کرتے پھو گے چیں میں
اُڑتے پھو گے پھر پھر اے چھوٹے بچو لیکن
کو ا بُری بلا ہے اس سے خدا بچائے!

(اسمعیل میرٹھی)

بیسویں صدی کے آغاز سے رسالہ "مخزن" میں بھی کبھی کبھی غیر متعفی نظمیں شائع ہوتی رہی ہیں۔
ان میں سے بعض انگریزی نظموں کے ترجمے ہیں جو اکثر غیر معروف اشخاص نے کئے ہیں۔ مثال کے طور پر ایک ترجمہ
ملاحظہ کریں۔

"انڈائے حیوانات" ترجمہ از ولیم کوپر۔ مترجم نذیر حسین احمد انبالوی

اجاب میں اپنے اُسے شامل نہ کروں گا
اٹوار خجستہ ہوں کہ فہیدہ نہیں ہوں
بے اس کے قدرت کوئی مجبور کرے جو
روندے کسی کیرٹے کو ہو جو راہگزار میں
غفلت کا قدم ایک کچل سکتا ہے جھینگر
جو وقت بگڑ رہ گزار عام میں رہیں گے!
پہ ہو گی شرافت جسے وہ آگہی پا کر
ٹمک ہٹ کے چلے گا اُسے مر جانے نہ دیگا
(مخزن جولائی ۱۹۰۲ء)

مولانا عبدالحلیم شرر کے دونوں منظوم ڈرامے غیر ملکی تاریخ و ادب پر مبنی ہیں۔ لیکن اسی عہد میں "مخزن" میں ایک
غیر متعفی مختصر ڈراما شائع ہوا ہے جس کا مواد کردار، ادراحوں خالص ہندوستانی ہیں۔ ادنیٰ گریب بادشاہ کی

کی دختر زیب النساء اور عاقل خاں کے عشق کا دردناک انجام ڈرامائی انداز میں منقوس کیا گیا ہے۔ "محزن" کے ایڈیٹر شیخ عبدالقادر اس نظم کے آغاز میں بطور "تعارف" لکھتے ہیں: "نظم معرشی کا یہ نمونہ ہمارے لائق دوست سید علمدار حسین صاحب واسطی کی طبع جدت پسند کا نتیجہ ہے۔ یہ اس طرز کی چیز ہے جو کچھ دنوں دگداز میں انگریزی ڈراما کے ترجمے کیلئے تدریج رہی ہے۔ اس میں خوبی یہ ہے کہ یہ محض ترجمہ نہیں بلکہ ہندستانی ہی کی سرزمین کے ایک دلچسپ قصہ کو اپنے الفاظ میں بیان کیا گیا ہے۔" اس ڈرامے کا نام "سہیدِ ناز" ہے۔

زیب النساء اپنے عاشق صادق عاقل خاں کے ساتھ ایک خانہ یانے میں مصروفِ گلگشت ہے کہ ایک خواص بدحواسی جاگتی ہوئی زیب النساء کے قریب آکر عرض کرتی ہے :-

خواص ہو گئی ہے اعلیٰ حضرت کو حضور اس کی خبر
زیب النساء (گھبرا کر) ہائیں! کیا سچ؟ جلد بتلا کسطرح؟ کیونکر ہوئی؟
خواص اے حضور اب کیا کہوں۔
زیب النساء ہاں جلد کہ مت دیر کر
خواص اعلیٰ حضرت یہ سمجھ لیجے ہیں پہنچا چاہتے
عاقل خاں (زیب النساء سے) جس طرح ممکن ہو مجھ کو یاں سے باہر کیجئے
زیب النساء دیکھو! استقلال —
عاقل خاں کس کا استقلال میری جان پر ہے آہی!

(اتنے میں ایک اور خواص عرض کرتی ہے)

خواص فوج آکر جم گئی ہے باغ کے چاروں طرف
عاقل (خوف زدہ ہو کر) فوج! اُف! زیب النساء بگم مجھے
زیب النساء (عاقل خاں سے) دیکھو دیکھو میں کوئی تدبیر ہوں کرنی ابھی
د زیب النساء بگم کی نظر اس حالتِ سراپگی میں ایک بڑی سی خالی دیگ پر جا پڑتی ہے)
زیب النساء (عاقل خاں سے) آؤ! عاقل پیارے اب کچھ اور بن پڑتا ہوں !!!
ہاں غنیمت ہے اگر بچ جائے جاں اپنی یہاں
(یہ کہہ کر عاقل خاں دیگ میں چھپ جاتا ہے۔)
زیب النساء (ایک خواص سے) کھال کھجوا دنگی گر یہ راز افشا ہو گیا۔
خواص (دست بستہ) کیا مجا —

یہ خواص بات پوری نہ کر چکی تھی کہ ایک پیش خدمت نہایت بدحواسی سے جاگتی ہوئی آکر عرض

کرتی ہے :-

خواص اعلیٰ حضرت باغ میں تشریف لے آئے حضور !
 زیر البشار (کُل خواصوں سے) ردبرے شاہ عالیجاہ مت کچھ بولنا
 خواصین (یک زبان) ایسا ہی ہو۔

شہنشاہ اورنگ زیب باغ میں داخل ہوتے ہیں۔ اور زیر البشار نایت ادب سے آداب بجالاتی ہے۔

شاہ (شہزادی سے) کہئے زیندہ ! تمہارا اب تو اچھا ہے فرائض ؟
 زیر البشار یوں تو اچھی ہوں یہ کچھ دشت کی رہتی ہے حضور
 شاہ کچھ سنیں جاتی رہے گی باغ میں ہلا کر د

یہ بکر زیر البشار کو ساتھ بکر عامل خاں کا سراغ لگانے کی غرض سے معروف گلگشت ہو جاتے ہیں
 شاہ (شہزادی سے) دیکھو زیندہ ! یہ گل بولے میں کیسے خوشنا !

آبشار میں اور توارے ہیں یہ کیسے آبدار !
 آؤ ان گھٹلوں کو دیکھیں وہ جو رکھے ہیں پرے
 خوب ! ان بودوں کو دیکھا پھلی پڑتی ہے نظر !!!
 اس روش پر۔ اُس چمن میں خوب تم ہلا کر د
 سانے کا سرود۔ یہ ششاد کھو اور مگر

اس کے یہ بادشاہ ایک مکلف چکر پر بٹھ کر ایک خاص خواص کی طرف دیکھنے لگتے ہیں۔ وہ آنکھوں میں آنکھوں میں
 کچھ کہہ جاتی ہے۔ بادشاہ دیگ کی طرف اشارہ کر کے زیر البشار سے پوچھنے لگتے ہیں۔

شاہ کیا یہ خالی دیگ رکھی ہے یاں زیب النساء ؟

زیر البشار اے شہنشاہ اس میں بہر غسل پانی ہے بھرا۔

شاہ ہاں ! تو پھر کیوں ہرج کرتی ہو کر ایسے نہ گرم

زیر البشار ہو رہیگا۔ خیر رکھیں آپ تشریف اس جگہ

شاہ (خواصوں سے) دیکھتی کیا ہو کھڑی —

خواصین (عبدالاب) جو مکم ہوا ہے جان پناہ ؟

شاہ دیگ کے نیچے کر د بلدی سے روشن آگ تم

شاہزادی صاحبہ تیار بہر غسل ہیں

یہ مکم ہاتے ہی خواصین کا پتی ہوئی شہزادی کا منہ تگنے لگتی ہیں۔ تعمیل حکم ہوتی ہے۔ شاہزادی کے
 منہ پر سوائیاں چھوٹ پڑتی ہیں۔ بے بسی کا عالم۔ عاشق صادق کی موت کا یقین۔ انشاء راز کا خیال، اس کے بعد
 دل دگر کو خوں کٹے ڈالتا ہے۔ اور یہ گھبرا کر دیگ کے قریب آکھڑی ہوتی ہے اور کہتی ہے (

اے مرے عاشق اے میرے بیٹے جاننا عاشق مر جا
 امتحان کا وقت ہے۔ ثابت قدم رہنا ذرا
 دیکھنا موس پر میرے نہ حرف آئے کوئی
 کرنا طے اس آخری منزل کو استقلال سے
 یہ ندامت ہے مجھے جس کی تلافی کچھ نہیں
 حال ہے ترے۔ ترے ماضی و استقبال سے
 کیا کر دوں لاچار ہوں، بے بس ہوں اور مجبور ہوں
 ورنہ میرے سامنے اور آپ کا ہوتا یہ حشر
 اے مرے جاننا عاشق۔ اور اے میرے خدا
 بخشنا نقص یہ میری۔ گنہ کرنا معاف
 (رسالہ مخزن جلد ۴ نومبر ۱۹۰۳ء)

اردو شاعری میں صوری تبدیلیاں لانے کی کوشش میں حیدر علی نظم طباطبائی کا نام بھی قابلِ تحسین ہے۔
 نظم موٹی کی تحریک میں آپ شرر کے ہمنوار ہے ہیں۔ اس کے علاوہ آپ کے انگریزی طرز کے ترکیب بند یعنی
 اسٹانزاکو اردو میں رائج کیے۔ اس سلسلہ میں آپ لکھتے ہیں: "ترکیب بند کا قاعدہ مستترہ یہ ہے کہ ہر بند میں
 اشعار عدد سادی ہوتے ہیں۔ اس میں یہ قیادت تھی کہ اگر کسی زمین میں عدد معین سے زیادہ اچھے
 شعر نکلیں تو چھوڑ دینا پڑتے تھے۔ اگر کم نکلیں تو بھرتی کرنے کیلئے شعر کہہ کر عدد کو پورا
 کرنا پڑتا تھا۔ اس سبب سے خلافِ جمہور میں نے اس التزام کو عمداً ترک کیا ہے جسے
 میں ترکیب بند کی اصلاح سمجھتا ہوں۔ اگر اہل نظر اس طریقے کو پسند فرمائیں گے۔"

(دیوان طباطبائی دیباچہ نظم خطاب بہ اہل اسلام)

طباطبائی کے مندرجہ بالا بیان سے صاف ظاہر ہے کہ آپ فارم کی قید و بند کے مقابلہ میں شاعرانہ خیال اور
 موضوع کی آزاد کو ترجیح دیتے ہیں۔ اگر جب قدیم اصنافِ سخن کی جڑ بند کو اپنے خیال کی راہ میں حائل دیکھتے ہیں تو
 مخلصِ جمہور مردِ جہ طریقہ نظم سے ہدایت کر کے نئی راہ اختیار کر لیتے ہیں۔ اور ہر بند میں معین تعداد کے مطابق شعر لکھنے کے
 بجائے انگریزی طریقہ کے مطابق کم و بیش جتنے اشعار میں خیال موزوں ہو جائے ایک بند میں شامل کرتے ہیں۔ پُرانے
 طریقہ میں مواد کو ہیئت کے مطابق ڈھالنا پڑتا ہے تھا۔ نئے طریقہ سے ہیئت خود بخود مواد کے مطابق ڈھل جاتی ہے۔
 یہی نہیں بلکہ طباطبائی اردو شاعری میں معانی کو آزاد رکھنے کیلئے قافیہ کی بیڑیاں بھی کاٹ چھینکا جاتے ہیں۔ وہ بعض انگریزی
 شاعری کی نقالی میں یز مقفی نظمیں نہیں لکھتے۔ برعکس اس کے اعمین اس بات کا شعور ہے کہ قافیہ کی پابندی شاعری کے
 آزاد اور بھرپور فطری قص میں مغل ہوتی ہے۔ اسی خیال کے مد نظر انھوں نے بلیک درس کو ایمانے کی کوشش کی ہے

یہ نظم انھوں نے بلینک درس کی حقیقت پر لکھی ہے۔ ملاحظہ ہو۔

”بلینک درس کی حقیقت“

ہیں نشر کی تین قسمیں مشہور۔ ان میں
اک نثر مرجز بھی ہے۔ یعنی وہ کلام
جس میں کہ ہو وزن تو مگر قافیہ کی
قید اس میں نہ ہو۔ رہیں معانی آزاد

ظاہر میں تو اک سہل سی ہے بات مگر
اب تک نہ قدم کسی کا اٹھا۔ یعنی
اتنا یہ صاف راستہ ہے جس میں
آثار تہیں نقش قدم کے بھی نہیں

یا یوں سمجھو کہ قافیہ ایک عشاء —
تھا لہجہ میں اک ضیف کے جب اس کو
چھوڑا تو قدم اٹھنا دو بھر ہوا
العادة کا لطیفۃ النشانیہ

رام شکر تازہ مشق گویا تھا قلم
جو قافیہ کا تال پہ کرتا تھا رقص
موقوف ہوئی تال تو بھولا ہے وہ طالع
حیراں کھڑا ہے انگشت لب —

اک شخص کو بیڑیاں پہن کر چلنے
کی۔ مشق جو ہو گئی تو اب یہ حال
گر پاؤں سے اس کے کاٹ دیں یہ لنگر
ہو مرکز ثقل کا سنبھالنا دشوار

عادت تو یہ تھی کہ ہر قدم پر جھنکار
زنجیر کی سُن کر وہ اٹھاتا تھا قدم
کچ دار و مریر میں پڑا ہے اب وہ
زنجیر جو کاٹ دی تو بھولا ہے چال

رکھتا ہے قدم کہیں تو پڑتا ہے کہیں
جاتا ہے ادھر تو آنکھتا ہے ادھر
ٹھوکر کا بھی اس کو ڈر ہے ٹھوکر کا بھی خوف
گر پڑنے کا اندیشہ ہے ادھر ڈر کا خیال

آزادہ روی مگر ہے جن کا شیوہ
ریشک آتا ہے دیکھ دیکھ کر حال انکی
منزل کی طرف رواں ہیں کیسے سرگرم
ہیں پاؤں میں بیڑیاں نہ ہاتھوں میں عصا

فطری ان کا ہے رقص اور ربط طبعی
ان کی ہیں گیتیں بان رقص طارُس
ستجے ان کے ہیں راگ سارے۔ اصلی
ان کی ہیں دھنیں بان صورت بلبلی

قدرت کے کرشموں سے وہ لیتے تعلیم
ہیں۔ ان کو ہنیں نال کی حاجت جیسے
بادل کے گر جنے پہ ہے موردن کا رقص
کلیوں کے چمکنے پہ عنادل کا سرور

ہے دیا ہی رقص جس طرح کا ہے نشاط
دیا ہی سرور بھی ہے جس نوع کا دبدب

یہ بات نہیں کہ ہے ارادہ کچھ اور
اور قافیہ لے چلا کسی اور طرف

اس طرز میں قصہ خامہ فرسائی کا
مجھ کو بھی تھا لیکن یہی آتا تھا خیال
سب لوگ کہیں گے بے تکلف ہیں یہ بیشتر
ہر شخص کہے گا بے مزہ ہے یہ بیان

بس کھینچ لیا میرا اگر بیان یہ کہہ
کر۔ شوق سخن نے کہ نہ رہا اب خاموش
دادرس کی نہیں کوئی جود اپنے والا
تو علی کے سنا دے حضرت اختر کو

لکھا ہے مسیح و مرجز کا یہ —
تو نے جو تقابیل اک مرقع کھینچا
ہوں لا کھ جو ناشناس تو اس کا نہیں غم
اک (نقطہ شناس لا کھ پر بھاری! —

نکتہ ؟

اس نظم میں طباطبائی نے "بلیک درس" کو "نثر مرجز" کہا ہے۔ یہ بات بھی قابل غور
نظم معشری اور نثر مرجز ہے کہ بے قافیہ شاعری کی تحریک کے آغاز میں ہی "نثر مرجز" اور "نظم غیر مقفی" کا
تنازع شروع ہو گیا تھا۔ اور رسالہ فصیح الملک، رسالہ محزن، دلگداز، پنجاب آبرور،
دکن ریویو میں یہ جھگڑا کافی عرصہ چلتا رہا ہے۔ چونکہ بلیک درس میں عرصہ بھر کا التزام کیا جاتا ہے تھا اور صرف قافیہ
کی پابندی اٹھادی گئی تھی۔ اس نے شرار نے اس نئی صنف سخن کو "نظم غیر مقفی" کا نام دیا تھا۔ یعنی وہ نظم جس میں
قافیہ نہ ہو۔ بعض اساتذہ فن اس نام کو قبول نہ کرتے تھے۔ وہ "نثر مرجز" کو "بلیک درس" کا مترادف سمجھتے تھے۔
اس نے اس فارم کو "نثر مرجز" کہنے پہ ہی مصرعے۔ اس اختلاف کی بنیاد یہ تھی کہ قدیم فارسی اشعار میں نثر کی
ایک خاص قسم موجود ہے۔ جس میں دو فقرہ کے کلمات ہموزن ہوتے ہیں۔ لیکن قافیہ نہیں ہوتا۔ اسے "نثر مرجز" کہتے
ہیں۔ مثال کے طور پر :-

خیالِ ناظم بے تعلق قامت و درلبائے ناموزدنت و قیاسِ ناثر بے تمک کا کل مومبائی نامربوط۔
 اس عبارت میں دونوں فقروں کے الفاظ کا موازنہ کریں۔ تو سب میں تقابل اور وزن ملے گا۔ لیکن قافیہ
 نہیں ہے۔ مثلاً ادھر خیالِ اُدھر قیاس، اس میں ناثر، اس طرف بے تعلق اُس طرف بے تمک، ایک جانب
 قامت دوسری جانب کا کل، یہاں درلبائے وہاں مومبائے، ایک میں ناموزدنت دوسرے میں نامربوط۔ جملہ الفاظ اپنے اپنے
 مقابل کے ہم وزن ہیں لیکن ہم قافیہ نہیں۔

اس بنا پر یہ قیاس غالب رہا ہے کہ ”نثر مرجز“ اور بلیک درس ایک ہی چیز ہے۔ ”نثر مرجز“ میں الفاظ متقابلہ
 فقرتین میں وزن دیکھو۔ اسی گان ہوتا ہے۔ لہذا لہائی نے بھی اسی خیال میں اپنی غیر متعقی نظم کو ”نثر مرجز“ کہنا ہے۔ لیکن بلیک درس
 کی تبصرہ ”نثر مرجز“ کے ساتھ صحیح نہیں ہے۔ یہ درست ہے کہ ”نثر مرجز“ میں تقابل اور وزن شرط ہے اور قافیہ نہیں ہوتا۔ لیکن ایک تو اس کے
 فقرے وزنِ بحر پر پورے نہیں اترتے۔ دوسرے شاعری ایک خاص قسم کے جذباتی تخیل، آہنگ اور طرز اور کا نام ہے نہ کہ الفاظ
 کے محض تقابل اور وزن کا۔ اسی بنا پر شاعر نے ”بلیک درس“ کو ”نثر مرجز“ ماننے سے انکار کر دیا تھا۔ اور اس صنفِ سخن کو نظمِ غیر متعقی
 کے نام سے منسوب کیا تھا۔ اُسی دوران میں مولوی عبدالحق نے اس نئی نظم کا نام ”نظمِ معرشی“ تجویز کیا تھا۔ معرشی کے معنی ہیں خالی،
 ہٹی، برہنہ۔ اس طرح نظمِ معرشی سے مراد وہ نظم ہے جو قافیہ سے خالی ہو یا جس میں قافیہ نہ ہو۔ شاعر نے یہ نام بہت پسند
 کیا تھا۔ چنانچہ پہلے ڈراما کا پانچواں سین شائع کرنے سے پیشتر لکھتے ہیں۔ ”نظمِ غیر متعقی کو ہم آئندہ سے نظمِ معرشی ہی لکھا کریں گے۔“
 بہر صورت اردو شاعری میں قافیہ کا قید بند سے انحراف کا تحریک کا تاریخی حیثیت و اہمیت میں کوئی فرق نہیں آتا۔ نہ اردو
 شاعری کے ارتقا اور ”نثر مرجز“ کا آپس میں کوئی رشتہ ہے۔ اور نہ آج تک کوئی ایسا تاریخی ثبوت اور استدلال مہیا ہوا ہے جس سے
 ثابت ہو کہ ”نثر مرجز“ کبھی بطور صنفِ شاعری استعمال کی گئی ہے۔ یا پابند شاعری کے مقابلہ میں آزادی اظہار کی غرض سے ایجاد کی
 گئی ہے۔ چہر بھی اُس عہد کے پرچوں میں اس بحث و تکرار کے مطالعہ سے نظمِ معرشی کی تحریک بہ مزید روشنی پڑتی ہے۔

نظمِ معرشی کی یہ تحریک اشعوری تھی

اردو کی ظاہری ساخت میں تبدیلی لانے کی یہ پہلی کوشش تھی، جس کے متعلق بہت کم لوگ
 جانتے ہیں۔ اگر یہی سمجھتے ہیں کہ ۱۹۳۲ء کے بعد نئے اور ترقی پسند شاعروں نے ہی پہلے پہل نیت
 کے روایتی سانچوں میں توڑ پھوڑ شروع کی ہے۔ عام ناواقفیت کی بڑی وجہ یہ ہے کہ ہمارے
 نقادوں نے کبھی سنجیدگی اور غور و خوض سے اس تحریک کا مطالعہ نہیں کیا۔ فقط سرسری علم کی بنا پر، مختصر مضامین میں اُس عہد
 کی خانہ پرستی کی خاطر، قافیہ سے انحراف کے ذیل میں، شرر اور طباطبائی کا برائے نام ذکر کر دیا ہے۔ اگر کوئی اس سے آگے
 بڑھے تو محض جدت طرازی سمجھ کر چھوڑ گیا ہے۔ شاید اس تحریک کے جلد خاموش ہو جانے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ
 اس کے پیچھے کوئی سوچی سمجھی کوشش کا فرمانہ تھی۔ ہر حالت میں شرر اور طباطبائی کے شعور پر حرف آتا ہے۔ لیکن حقیقت حال
 واضح نہیں ہو پاتی۔ بعض ادبی مسئلوں میں نقادوں کی سہل انگاری، یا کم علمی یا کم فہمی سے طالبِ علم اور شعور ادب سے دلچسپی
 رکھنے والے عام لوگ بھی گمراہ رہتے ہیں۔ سستے اور چھپورے مضمون نگاروں کو چھوڑے، ہمارے مایہ ناز اور قابلِ تحریف
 ادبی نقاد سید اقسام حسین بھی اس سلسلہ میں تنقید کے فرض سے عہدِ ابراہین ہو پا جاتے :-

”جہاں کہ حرفِ قافیہ ترک کرنے کا سوال ہے، اس کی کوشش مولانا شمس الدین نے کی ہے۔ لیکن وہ حرفِ جدِ طرز کی قافیہ اس کا قلعہ کسی تحریک اور شانِ شور سے نہ تھا۔“ (اقسامِ محضون، مواد اور ہیئت کتاب تنقیدی جائزے، سیر اربعین ۱۹۹۱ء، باب اول، صفحہ ۱۸۵)

پچھلے صفحات میں ہم نے شرارِ اربابِ طبع کی تحریروں کے حوالے سے دونوں کے ذہنی پس منظر کو پیش کیا ہے۔ جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے قافیہ کی بے جا پابندیوں کو محسوس کرتے ہوئے شعور کی پیرِ قافیہ سے گریز کیا ہے۔ نظمِ موٹی کے غونے پیش کیے ہیں۔ اور اس طرز کو مداح دینے کی کوشش کی ہے۔

شرار کا اردو میں ڈراما کی عزت کو محسوس کرنا۔ قافیہ وغیرہ کی قیدوں سے بیزاری کا اظہار کرنا۔ ڈراما کی حقیقت اور حالت کے مدنظر ”مکالمہ اور گفتگو“ میں ”نثرِ عاری کی حقیقی شان“ سادگی، بے تکلفی اور روانی کیلئے ”نظمِ موٹی کو“ نہایت ہی مناسب بلکہ لابدی سمجھا، اہلِ سخن کے سامنے اس ”نظم کی خوبیاں اور عزت“ واضح کرنے کے ساتھ اس کو ”اصلی شان“ میں دکھانے کی غرض سے دنگداز میں منظوم ڈراما شائع کرنا، محضون لکھنا، ڈراما کی ہر قسط شائع کرنے سے پہلے مجمعِ شرار کو اس طرز پر دعوتِ فکر دینا اور اس سلسلہ میں لوگوں کی رائے طلب کرنا تسلیم ہرگز ”انگریزی مذاق کے قدروائوں“ اور ”موجودہ مذاقِ سخن سے اس رکھتے والے لوگوں“ کی پسندیدگی، برائے مذاق کے شرار بعض ”قدامت پرست“ اور ”اگلے رنگِ ہمارے دلدادہ“ لوگوں کی مخالفت، نثر یا نظم کا سوال، اس پر بحث و تکرار کا آغاز، وقت کے مشہور و معروف رسالوں کا اس تنازع میں حصہ لینا۔ تبسمِ بانیہ تو جوانوں کو بعض کہنے مشق شاعروں کی کوششیں، قدیم مذاق کے شرار کے اعتراضات، شرار کا کلاسیکی زبانوں ”سنسکرت، یونانی، لاطینی“ کے ساتھ ”انگریزی ادبیورپ کی دیگر زبانوں میں“ نظمِ موٹی کے حوالے دنیا، محضون کے جواب میں دلائل پیش کرنا، قدامت پرستوں کی ہٹ دھرمی پر دنگداز جون سنگھ ۱۹۸۱ء میں ایک محضون میں شرار کا ”میا کا نہ روئیہ، شاعری کے معنوی پہلوؤں پر زور دیتے ہوئے یہ کہا کہ اب اردو میں ڈراما فردِ تصنیف ہوں گے کیونکہ جو لوگ ”انگریزی میں ڈراما کا لطف اٹھا چکے ہیں وہ تاقیقہ خود اپنی زبان میں ڈراما کا لطف پیدا نہ کر لیں گے، برگز جین نہ لیں گے..... اور پھر دوسری جگہ یہ لکھا کہ ”زمانے کی پیشین گوئی ہے کہ اس قسم کی شاعری کو اردو میں رواج ہوگا..... اس کے اپنا بے بغیر اردو میں ڈرامے کے فن کو برگز ترقی نہیں ہو سکتی“

دوسری طرف طباطبائی ترکیب بند کے قاعدہ مستمرہ کو ”علا“ ترک کرتے ہیں۔ منی کو آزاد رکھنا چاہتے ہیں۔ قافیہ کی قید کو محسوس کرتے ہیں۔ رقص گاؤں شر و شادی میں ”آزادہ روی ہے جن کا شیوہ“ ان کی چال دیکھ دیکھ کر ”ریشک“ کھاتے ہیں۔ بابہ زنجیر اور ہاتھ میں عصا دیکر چلنے کی بجائے ”بسانِ رقصِ طاؤس“ ”طبعی“ گتوں اور ”فطری رقص“ کو ترجیح دیتے ہیں۔ ”نشاط“ اور ”رقص“ میں ”وجد“ اور ”سرود“ میں فطری ہم آہنگی کو پسند کرتے ہیں۔ یہ الفاظ دیگر مواد اور ہیئت میں، معنی اور صورت میں نہایت جڑے ہیں نہ کہ آزادہ کچھ اور ہے اور قافیہ لے چلا کی اور طرف۔“

اب اس تحریک کے دوسرے پہلو کی طرف آتے، جہاں ایک نیا سوال نمودار ہے۔ شرار اور طباطبائی کی کوششوں اور اسماعیل کی دو ایک نظموں کے بعد ایک عرصہ تک نیز معنی نظم کا کوئی شان نہیں ملتا۔ تاہم یہ عہد میں نئی نسل کے شاعر نے سرے سے آزاد نظم نگارش کی بنیاد نہیں ڈال دیتے۔ اس پندرہ بیس سال کے درمیانی

ناکامی کے اسباب

وقف میں کسی شاعر نے نظم معرثی کی جانب رخ نہیں کیا۔ یہ تحریک آگے نہ بڑھ پائی۔ اور شروع کی چند نظموں تک ہی محدود رہ گئی۔ ایسا کیوں ہوا۔ یہ سوال کافی اہم ہے۔ خاص طور پر اس لئے کہ ایک صحت مند اور ترقی پسند تحریک کا اسطرح اظہار ہی دب جانا اور بھر اس وقت جبکہ شاعری ہی نہیں بلکہ زندگی کا اس اور بالائی تعمیر کے ہر گوشے میں اصلاح، تبدیلی اور افانہ کا رجحان عام ہو، بہت حیران کن بات ہے۔ اس امر کے پس پردہ چند وجوہ تو ظاہر ہیں۔ ایک تو شرر اور طباطبائی کے سمعہ (بقول شرر قدمت پرست) آغائے میں اس طرز سخن کے حق میں نہ تھے۔ چہ جائیکہ اس تحریک کے متعلق کوئی صحت مندریہ اختیار کرتے، اس کی پردریش میں ہاتھ بٹاتے، انہوں نے پڑتے ہی چند سطحی دلائل کے ساتھ نظم معرثی کو اور شاعری کے مزاج کے ناموافق قرار دینا دے دیا۔ کبھی اس صنف کو از اقسام نظم تسلیم نہیں کیا۔ اور تا دم مرگ اس بدست کو منہ نہیں لگایا۔ دوسرے شرر، طباطبائی اور اسماعیل کی نظمیں ابتدائی تجربے تھے۔ ان میں ابھی فن کی بنگی نہ آئی تھی۔ مواد اور ہیئت، تاثر اور اسلوب بیان کا وہ استزاج اور آہنگ ابھی ناپید تھا۔ جو کسی صنف میں از خود باعث جذب و کشش ہو سکتا ہے۔ اسماعیل کی دونوں نظمیں تقابلاً زیادہ کامیاب ہیں۔ لیکن غزل اور پابند شاعری کے سرمائے کے سامنے ایک نظمیں کس شمار میں۔ تیسرے ان لوگوں نے اپنی عمر کے آخری حصہ میں اس طرز کی طرف دھیان دیا تھا۔ شرر شاید صحافتی مصروفیتوں کی بنا پر زیادہ توجہ نہ دے سکے۔ اور بھر شاعری میں مانوس، آزمودہ اور جاتی پہچانی راہ کو چھوڑ کر کسی نئی راہ کو اختیار کرتے ہی ردائے دوران بڑھتے جانا بہت حد تک ناممکن ہوتا ہے۔ طباطبائی نے اپنا نظم "بلک درس کی حقیقت" میں ان دقتوں کی طرف واضح اشارہ کیا ہے اس طرح انہی کی کوششوں میں تسلسل اور ربط کی خالی رہ گئی۔ تعداد اور تعدادوں لحاظ سے تسلسل بخش کام نہ ہو پایا۔ جو مستقبل کے شاعروں کے ذہن کو تقاطعی قوت سے اپنی جانب کھینچ لیا۔ ان امور کے سبب نظم معرثی کی تحریک کمزور رہی۔ لیکن یہ کہنا کہ صرف اپنی وجوہ کے زیر اثر نظم معرثی کی تحریک ختم ہو گئی۔ یہ خیال میں درست نہیں۔ ایک طرف تو اس تحریک کے پیچھے تاریخی شعور کا فرما تھا۔ شرر اور طباطبائی نے نہ صرف قافیہ کی بے جا پابندیوں کی جانب لوگوں کے ذہن کو متوجہ کیا تھا، بلکہ نظم معرثی کی ضرورت اور خوبیاں بھی واضح کر دی تھیں۔ اس پر انگریزی تعلیم کے زیر اثر مغربی علوم و فنون اور تصورات روز افزوں لوگوں کے ذہنوں کو اپنی طرف کھینچ رہے تھے۔ زندگی کے رشتہ میں تبدیلی، آزادی اور ترقی کی آرزوئیں جلا جا رہی تھیں۔ اس صورت حال میں ایک صحت مند فنی تحریک کا نمودار ہونے کی ختم ہو جانا اور آئندہ پندرہ بیس سال کے عرصہ میں کسی کا اس طرف رخ نہ کرنا، کچھ معنی رکھتا ہے۔ اس امر کے پس پردہ علاوہ مندرجہ بالا وجوہ کسی زیادہ طاقور اور منقطع کن حالت کا ہاتھ ضرور ہے۔

درمیانی عہد
پابند نظم گوئی کا دور دورہ
اقبال، جوش، اختر، حفیظ، عظمت

اس سلسلہ میں، میں کہوں گا کہ پوری جنگ بہ نئے خارجی حالات کے زیر اثر ہمارے شاعر بعض نئی قدروں کی طرف مائل ہوئے ہیں۔ اور ایک عرصہ تک نئے رجحانات میں منہمک رہے۔ ہیں۔ بدیں وجہ غیر شعوری طور پر نظم معرثی کی جانب رخ نہیں کر سکے۔ غدر کے بعد انیسویں صدی کے آخر میں تبدیلی ترقی اور آزادی کے جذبہ کے تحت ہندستان نے اصلاح اور تجدید کی سیدھی راہ اختیار کی تھی جب اس راہ پر چلے ہیں

مجموعی طور پر ملک اور قوم کی بھلائی اور بہتری یقینی تھی۔ اس لحاظ سے رستہ روشن تھا۔ منزل مقصود تک رسائی کی امیدیں بندھتی تھیں۔ سیاسی طور پر بھی حالات راہ دے رہے تھے۔ انگریزوں سے دوستی اور صلح کے ناطے حکومت میں شرکت کے امکانات نمایاں تھے۔ ملازمتوں میں مراعات حاصل کی جا رہی تھیں۔ سماجی اور اخلاقی اصلاح بھی جاری تھی۔ ادب و فن بھی صحت مندر راہ پر گامزن تھا۔ سائنس، سیاسی، تہذیبی و تمدنی ہر لحاظ سے مستقبل سے کئی امیدیں وابستہ تھیں۔ امیدوگمان کی اس فضا میں نیشنل قسم کی سیاسی تحریک چل رہی تھی۔ اصلاحی تحریک کے سہارے جدید شاعری بھی خود اعتمادی سے سیدھی سیدھی آگے بڑھ رہی تھی۔ ۱۹۱۷ء تک یہی رجحان عام تھا۔ لیکن پہلی جنگ عظیم کے بعد ایک نئی فضا تیار ہو چکی تھی۔ انگریزی تسلیم اور مغربی تصورات کے زیر اثر ذہن زیادہ حساس ہو گیا تھا۔ مغربی تہذیب اور طرز معاشرت سے زیادہ قرب حاصل ہو گئی تھی۔ ہر قسم کی واقفیت میں اضافہ ہو رہا تھا۔ سائنس کے کرشمے، نئے نئے سماجی، سیاسی اور علمی نظریے نگاہوں میں سارے تھے۔ پھر جنگ کی تباہیوں اور بربادوں کا احساس تھا۔ اقتصادي بحران اور سیاسی کشمکش نے ایک عالم کو تہہ وبالا کر دیا تھا۔ اس جنگ نے سرمایہ داری اور سامراجی نظام کی ریاکاری اور فریبکاری کے تمام پردے خاش کر دیے تھے۔ سامراجی نظام کا سیاہ اور سفید ہر پہلو واضح ہو چکا تھا۔ ہندوستان میں انگریزی سلطانی حکومت کے منفی نتائج بھی سامنے آ گئے تھے۔ غلامی، افلاس، سرمایہ داری، شہروں کی ناقص سہولتیں، بدعنوانی، مذہبی تفریق، جاگیر داری شکنجے، عام سطح پر انفرادی زندگی کی تلخیاں، نا داریاں اور ناکام حسرتیں ان کے ساتھ آج بھی اہم مذہبی باتیات۔ اسپر آزادی کی قومی تحریک کو کچلنے کیلئے انگریزی حکومت کا وحشانہ ظلم و تشدد۔ اس فضا میں دیرینہ امید اور خوش خیالی کا بت کیسے کھڑا رہتا۔ تمام ملک میں جوش و جذبہ کی لہر میں دوڑنے لگیں۔ بین اسلامی تحریک نے مزید تیل چھڑکا۔ انگریزوں کے خلاف دشمنی کے جذبات اور بھی بھڑک اُٹھے۔ یہ باتیں نہایت اہم اور فوری توجہ کے قابل تھیں، ان کا رد عمل لازمی تھا۔ سیاسی آزادی کی تحریک تیز اور تند ہو گئی تھی۔ اور دن بدن عوامی اور انقلابی نوعیت اختیار کر رہی تھی۔ ہماری شاعری بھی اب تبدیلی اور ارتقار کی ایک ہی سیدھی لکیر پر چلنے کی بجائے کئی زاویوں سے ہو کر آگے بڑھنے لگی۔ انباں چونکہ اعلیٰ تسلیم یافتہ تھے اور فلسفی ذہن کے مالک تھے، اسلئے سنجیدہ فکر کی گہرائیوں میں اتر جاتے ہیں۔ نظریاتی طور پر قوم، زندگی اور انسان کے کلی اصول کے حل کی جستجو میں محو ہو جاتے ہیں۔ جوش ملیح آبادی نو عمر تھے اور معمولی بڑھے لکھے، سنجیدہ اور مربوط فکر ان کے گیسو کی چیز نہ تھی، ان کے یہاں انقلاب، شباب اور بے پناہ جوش کے سوتے پھوٹ پڑتے ہیں۔ اس کے بعد ان کی شاعری زیادہ تراکیب بستی ہے۔ پنجاب میں اختر شیرانی اس عہد کی نمائندگی کرتے ہیں۔ وہ بھی نو عمر تھے لیکن انگریزی تسلیم تہہ وہ مغرب کی رومانوی تحریک سے متاثر ہوتے ہیں۔ ملک اور زندگی کے تلخ حقائق کے بارے میں مفکرانہ انداز میں سوچنے یا حالات سے گھرانے کی بجائے وہ دلی آسودگی اور تسکین کی خاطر، اس دنیا سے مادر اور ایک نئی اور دل پسند تخیلی دنیا آباد کر لیتے ہیں۔ رومانویت ان کا عام رجحان رہا ہے۔

اس عہد کی شاعری پہ نگاہ ڈالتے سے حاف نظر آتا ہے کہ یہ رجحانات اس عہد کے شاعر

شعور پر حاوی رہے ہیں۔ دوسرے نظم نگار شاعر بھی کم و بیش انہی رجحانات کے حامل ہیں۔ اس کے علاوہ جیسا کہ اس وقت عام رجحان تھا۔ اقبال نے بھی غزل اور پابند نظم گوئی سے شاعری کا آغاز کیا تھا اور اس فارم میں ”جمالہ“ ”شمع و شاعر“ ”شکوہ“ جیسی بہترین نظموں میں ان کی تھیں، بعد میں اقبال فلسفیانہ فکر میں زیادہ محو ہو جاتے ہیں۔ اور پابند نظم گوئی میں قدیم استعاروں اور کنایوں کو نئے معنی پہنا کر اظہار خیال کی نئی راہیں نکال لیتے ہیں۔ یہ ایک نفسیاتی امر ہے کہ جس فارم میں کبھی بہترین شاعری سرانجام پاتی ہے، لوگوں کو وہ فارم غیر شعوری طور پر عزیز رہتی ہے۔ اس طرح اقبال کی شہرہ آفاق شاعری ایک نئے اسلوب میں پابند نظم گوئی کا سکہ بٹھاتی ہے۔ جو شش انگیزی تئیم سے نابلد ہونے کے سبب انگریزی اضافہ سخن میں دھپسی نہیں لیتے۔ پھر نئے کیسانیت، تال اور کھٹکوں کا اُن کی انقلابی گھن گرج اور شباب کے بلند آہنگ نعروں کے ساتھ فطری میل ہے۔ اس طرح وہ فطری طور پر پابند نظم گوئی اختیار کئے رہتے ہیں۔ گو بعد میں اُنھیں اس بات کا بھی کچھ کچھ احساس ہو جاتا ہے کہ وہ معنی و مفہوم کا بھرپور اور مکمل اظہار نہیں کر پاتے :-

”شاعری کا فنا ماں ہے نطق کا ٹوٹا ہوا
اس کا شیشہ ہے زباں کی ٹھیس سے ٹوٹا ہوا
لوگ جن کی جاں گدازی ہے میں دل بکڑ ہوئے
کھوکھلے نغے ہیں وہ اذنان میں جکڑے ہوئے
(جو شش - طبع آبادی)

لیکن جو شش نے کبھی اس مسئلہ پر سنجیدگی سے غور نہیں کیا۔

غزل کا احیاء | مزید برآں اسی عہد میں غزل کا احیاء شروع ہوتا ہے۔ اصلاحی تحریک اور جدید شاعری کے مقابلہ میں غزل پس پشت چلی گئی تھی۔ ۱۹۱۱ء عیسوی کے لگ بھگ ڈاکٹر عبد الرحمن بجنوری کی مشہور و معروف کتاب ”محاسن کلام غالب“ شائع ہوئی۔ اس کے ذریعہ غالب کے طرز فکر اور اسلوب غزل گوئی سے لوگ پہلی بار صحیح طور پر آشنا ہوئے اور بعد متاثر ہوئے۔ غزل کا جادو پھر سے جاگ اُٹھا۔ غالب کے زمانہ میں غزلیں لکھی جانے لگیں۔ کلاسیکی غزل گو شعراء کا پھر سے مطالعہ کیا جانے لگا۔ مسر کا طرز بھی پسند کیا گیا۔ لکھنؤ روایت بہتوں کا گڑھ تھا۔ لکھنؤ نے حالی اور اصلاحی تحریک کا مذاق اڑایا تھا۔ لکھنؤ کے شوانے شعر کی نظم موثری کی تحریک پہ سخت اعتراض کئے تھے۔ تمام ملک میں جدید شاعری کے جرجے تھے لکھنؤ کے شعراء اپنی قدیم روایات کی ایک الگ دنیا بسائے ہوئے تھے۔ جہاں غزل صدرِ فضل تھی۔ آہستہ آہستہ لکھنؤ میں غزل کے اسلوب میں خاموش تبدیلیاں ہو رہی تھیں۔ عزیز لکھنوی اور ثاقب لکھنوی غالب سے کافی متاثر تھے۔ غزل کے احیاء میں لکھنؤ نے بھی حصہ لیا۔ عزیز اور ثاقب کے بعد آثر لکھنوی نے مسر کا رنگ اختیار کیا۔ اور غزل کو جذباتی آنچ دیکر اور چمکایا۔ اور صفائی بدالی، حسرت موہانی اور اصغر گوندوی نے بھی غزل کی راہ اختیار کر لی تھی۔ جدید غزل میں جہاں قدیم روایات سے استفادہ کیا گیا ہے نئے موضوع اور اسلوب کو بھی جگہ دی گئی۔ حسرت، فانی اور اصغر اپنے دور کے بہترین غزل گو شاعر بن گئے۔ ان کے اثر سے اور بھی کئی شاعر اس جانب راغب ہوئے۔ نتیجہ کے طور پر نظموں کے ساتھ غزل کا چلن پھر عام ہو گیا۔ اور بعض شعراء جہ تن اس صنف میں محو ہو گئے۔

سپر بھی اس عہد میں شاعری کی ہیئت میں تبدیلیاں لانے کی کوششوں کا فقدان نہیں ہے۔ عظمت اللہ خاں اختر شیرانی، حقیقہ جالندھری، اختر ادب ساغر نے مختلف تجربے کئے ہیں۔ نئے مواد کا اثر ہیئت کے ٹھکانے کسی عنصر پر ضرور پڑتا ہے۔ اس عہد میں پابند نظم گوئی کے دائرے میں ہی بہت سی ہیئتیں تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں۔ اختر شیرانی اور حقیقہ جالندھری نے حسن اور روان کی تکمیل میں مختلف ذریعوں سے صوری آہنگ، موسیقی اور صوتی تلذذ پیدا کرنے کی کامیاب کوششیں کی ہیں۔ نظموں میں بندوں کی ترکیب در تہیب کو بدلا ہے۔ قافیہ کا نیا بندوبست کیا ہے۔ بحر کے ارکان کو دوسروں میں تقسیم کر کے لکھا ہے۔ درمیانی قافیہ کا استعمال کیا ہے۔ ساغر نظامی نے بھی شروع شروع میں اس قسم کے تجربے کئے ہیں۔ اختر نے بھی اس طرح کی نظمیں لکھی ہیں۔ اختر شیرانی نے انگریزی طرز میں سانیٹ بھی لکھے ہیں۔ اور اپنی کوششوں سے سانیٹ کو اردو میں مقبول کیا ہے۔ سانیٹ میں مصرعوں کی تعداد معین ہوتی ہے لیکن قافیہ کی ترتیب کے کئی اسلوب ہیں۔ اس لحاظ سے سانیٹ اردو شاعری کی روایتی اصنافِ سخن کے مقابلہ میں ذرا آزادی پسند ہے۔ اس طرح رومانوی شاعروں نے جہاں نئے موضوع اور مواد سے اردو شاعری کو مالا مال کیا ہے۔ وہاں اصنافِ سخن میں بھی گراں قدر اضافہ کیا ہے۔

عظمت اللہ خاں | عظمت اللہ خاں رومانوی شاعروں سے بھی بازی لے گئے ہیں۔ انھوں نے اردو شاعری میں ہمہ گیر تبدیلی لانے کی سعی کی ہے۔ اس قول کے ثبوت میں عظمت اللہ خاں کا مکتبہ آلا رامپور بعنوان "شاعری" مطبوعہ رسالہ اردو ۱۹۲۲ء اور ان کا مجموعہ کلام "شریے بول" موجود ہیں۔ عظمت اللہ نے اردو شاعری کو معنوی اور صوری دونوں لحاظ سے ہندوستانی ماحول اور فضا کی کسوٹی پر کسا ہے۔ غیر مناسب اور ناموافق مادوں کو قبول کرنے سے مات انکار کیا ہے۔ اردو عروض اور اصنافِ سخن کے جامد ادبے بوج عناصر نجات حاصل کرنے کی پوری کوشش کی ہے۔ لکھتے ہیں "اب تو آج ہے کہ خیال کے گلے سے قافیہ کے بھندے کونکالا جائے۔" وہ اپنی تمام نظموں میں قافیہ کو خیال کے مطابق لکھتے ہیں۔ محض قافیہ بچائی سے قطعی طور پر گریز کرتے ہیں۔ وہ غزل کی "ریزہ خیالی" سے شدید بیزاری کا اظہار کرتے ہوئے تحریر کرتے ہیں کہ "اس پرشیاں گوئی کی کچھ ایسی پلگت پڑ گئی ہے کہ مسلسل نظم کا لکھنا نہ صرف دیکھ ہو گیا ہے، بلکہ مانے ہوئے استعاروں و فن کے بھی قابو کی بات نہیں رہی" اس لئے وہ "غزل کی گردن بے تکلف اور بے تکان" مار دینی چاہتے ہیں۔ جہاں اس بے رحمی سے غزل کی گردن مار دینے کا سوال ہے عظمت اللہ بلا شک انتہا پسند ہیں۔ لیکن اس کے لئے انھوں نے جو وجہ پیش کی ہے اس کی اہمیت بھی مسلم ہے۔ اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ہر دور میں ہر مرحلے پر ہر وقت، ہر لحاظ سے متحرک زندگی کے بے پناہ اور تیز پذیر موضوع و مضمون غزل کی گرفت میں نہیں آسکتے۔ جہاں تفصیل اور تسلسل کا ضرورت ہے وہاں غزل گو شعراء عہد ابراہیم ہوتا ہے یہ ایک نفسیاتی امر ہے۔ اکثر اختصار اور متفرقات میں مشغول رہنے سے غزل گو شعراء تفصیل، ربط اور تسلسل، کہ ٹیکنک سے بہت مددگار نا واقف ہوتے ہیں۔ اور پھر غزل کی مانوسیت بھی آڑے آتی ہے۔ وہ نظم کی جانب رُخ نہیں کرتے۔ عظمت اللہ نے اس امر کی طرف اشارہ کیا ہے۔ موصوفہ نقد میں نظم کی اہمیت اور ضرورت

کے تدریجی سم اندازہ کر سکتے ہیں کہ آج سے تیس بیس سال پہلے وہ شاعری اور ماحول کے ربط کا کس قدر شعور رکھتے ہیں۔ انھوں نے اردو شاعری کا ماحول عام ہندوستانی زندگی کے قریب تر لانے کیلئے فاضل ہندوستانی موضوعات پر نظمیں اور گیت لکھے ہیں۔ عظمت اللہ خاں اردو عروض کے مولیٰ جابر بندے شدید ہزار تھے۔ اس سلسلہ میں انھوں نے اردو عروض کو از سر نو ہندی بنگل کی بنیادوں پر مرتب کرنے کی تحریک شروع کی۔ وہ انگریزی ادب اور ہندی زبان سے اچھی سمجھ بھائی خاصا واقفیت رکھتے تھے۔ انگریزی عروض اور ہندی عروض کی بعض آزادیاں کے سانچے پر وہ اردو عروض کو بھی نئے سرے سے ترتیب دینا چاہتے تھے۔ سائل اردو میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے واضح طور پر لکھتے ہیں کہ ”زمانات کے جکڑوں اور دائروں سے بچنے کیلئے ہمیں ہندی بنگل (عروض) کے طریقہ آواز شمار کی کو اختیار کرنا چاہئے۔ ہندی بنگل میں اس طریقہ کار کو ”ماترک“ طریقہ کہتے ہیں ماترک طریقہ کار میں مصرع میں آوازوں کی تعداد برابر ہوتی نظم موزوں ہو جاتی ہے۔ جھوٹی بڑی آوازوں کی ترتیب پہلے سے حسین نہیں ہوتی۔ برعکس اس کے اردو کی مجردوں میں صرف متحرک کے سامنے متحرک اور ساکن حرف کے مقابل ساکن آنا چاہئے۔ درنہ شعر موزوں نہ ہو گا۔ اس لحاظ سے بنگل کے طریقہ آواز شمار کی میں شاعر کو بہت آزادی حاصل ہے۔ عظمت اللہ نے کچھ گیت ماترک طریقہ پر لکھے ہیں۔ مثال کے طور پر یہ گیت :-

تری ناگن سی آنکھ ترنے بال کالے کالے
اس میں موتی کی سی آب یہ موج سے لہراتے
تری ستواں بانکی ناک ترے مونٹ امرت دالے
وہ حسن کی گویا جان، یہ جان کو گر مائے!

جان کی تہ میں کوئی بیٹھا ہے
ایک بے چینی کھٹکا ہے
جنگیاں بیٹھا کوئی تھا ہے
ایک کھٹکتا کا تھا ہے

یہی نہیں، عظمت اللہ عروض میں اس سے بھی زیادہ آزادی چاہتے ہیں۔ ان کا خیال تھا کہ شاعر کو اختیار ہونا چاہئے کہ آوازوں کو نئے نئے طریقوں سے ترتیب دیکر نئی نئی بحر میں اختراع کرے۔ عظمت اللہ نظم معرشی کے حق میں تھے۔ لیکن اس صنف کو صرف ڈراما کیلئے مناسب خیال کرتے تھے۔ ان کی توجہ عروض اور ہندیت کی جانب زیادہ تھی۔ یہی وہ ڈراما میں دلچسپی نہ لے سکے۔ درنہ معرشی نظمیں لکھنے سے بھی نہ چوکتے۔

آزاد نظم کی تحریک

دجہواز نے موضوع — نیا مفہوم نے مقاصد

اب ہم اُس مرحلہ پر آتے ہیں جہاں آزاد نظم نگاری کی تحریک شروع ہوتی ہے۔ اور نظم معرّی پھرے انبائی جاتی ہے۔ یہ نئی شاعری کے آغاز کا زمانہ ہے۔ بیسویں صدی کی پہلی چوتھائی کے بعد کا زمانہ۔ جب نئی سہولت کے شاعر نے موضوعات، مفہوم، معنی اور مقاصد کے کرسانے آتے ہیں۔ ایک نیا شاعرانہ شعور تشکیل پاتا ہے۔ شاعری کا نیا ہیولہ تیار ہوتا ہے۔ نئے مواد کے بعض عناصر ذرائع اظہار میں اور زیادہ وسعت اور پہنائی جاتے ہیں۔ ہئیت کی مروجہ شکلوں میں مزید تبدیلی اور اضافہ کا تقاضہ کرتے ہیں۔ اب سانیٹ اور پابند نظم کی ہیرا پھری بھی ناکافی ثابت ہوتی ہے۔ اسالیبِ بیان اور شاعرانہ تمثیلات کے پہلے سانچے بعض نئے موضوعات پر پورے نہیں اترتے۔ قافیہ اور ویف کا التزام ہی نہیں، مساوی وزن کی روایت بھی بعض نئے مقاصد اور تقاضوں کا ساتھ نہیں دے پاتی۔ نئے معنی کی صورت گری میں جدید شاعروں نے بہت تراش خراش کی ہے۔ تسبیح اور ترمیم سے خوب کام لیا ہے۔ اور بیشتر فنی انداز اختیار کئے ہیں۔ اسلوبِ بیان اور ظاہری ساخت کے لحاظ سے نئی راہیں اختیار کی ہیں۔ بعض راہیں فرانسیسی اور انگریزی شاعری نے دکھائی ہیں۔ بعض ہمارے شاعروں نے خود نکالی ہیں۔ اس طرح جدید، ہمہ رنگ، پیچیدہ اور برق رفتار زندگی کے بے پناہ متنوع موضوعات طرح طرح کے فارموں میں ظاہر ہوئے ہیں۔ نئی اور ترقی پسند شاعری میں بعض نئے معنی اور مفہوم کے زیر اثر آرٹ کا ایک نیا رخ معین ہوتا ہے۔ تکنیک اور طریقہ کار بدل جاتے ہیں۔ اقبال کو فلسفیانہ خیالات کو شعر کی شکل دینے کیلئے اور شاعرانہ تاثر پیدا کرنے کیلئے نئی اصطلاحات اور نئے استعاروں کے ساتھ جذباتی ربط، توازن اور آہنگ کی ضرورت تھی۔ توازن کے پیمانے، روایتی بحر اور قافیہ کی شکل میں موجود تھے۔ اقبال نے اُن سے خوب خوب کام نکالا۔ قدیم اور روایتی استعاروں کو نئے معنی میں استعمال کیا۔ اور نئے موضوع کی موافقت میں کچھ نئی شاعرانہ اصطلاحات بھی وضع کیں۔ جوش ملیح آبادی کچھ مغربی تکنیک سے ناواقف تھے سبب کچھ اپنے موضوع کی فطرت کی وجہ سے، کچھ نفسیاتی طور پر مانوسیت اور غیر مانوسیت کے چکر میں ہمیشہ کے اورتال کو ترجیح دیتے رہے رومانوی شاعر دنیا کے غم و آلام سے بے نیاز ہو کر شاعری اور فن کو داخلی جذبات کی آسودگی کا ذریعہ بنا لیتے ہیں۔ نسائیت، رومان، صوتی تلد و اور کیف اور ترمیم اُن کے ہستی تجربوں کے محرک بنتے ہیں۔ پابند نظم نگاری کے دائرہ میں ہی اے اورتال، ترخم، آہنگ اور صوتی تناسب کے بے شمار نئے طرز نکل آتے ہیں۔ رومانوی شاعر بہت حد تک اپنی سے مطمئن رہتا ہے۔ نئی نسل کے شاعروں کے موضوع اور مفہوم شاعری کے پہلے مواد سے کئی مضامین میں جداحتیث رکھتے ہیں۔ جدید، ہمہ رنگ، پیچیدہ اور برق رفتار زندگی کے پروردہ نے شاعروں کے خیالات میں گہرائی اور بلندی، وسعت اور پہنائی کے ساتھ پیچیدگی، تیزری اور تندی اور

بلا کا تحریک بھی ہے۔ ان کے جذبات بیک وقت فطری اور جبلی ہیجان سے احساس اور جذبہ کی پختگی تک تیر جاتے ہیں۔ یہ حقیقت اور زندگی کی تلاش میں شعور کی روشن، واضح اور راست راہوں پر بھی گامزن ہوتے ہیں۔ اور لا شعور کے گنجشک کو بھی کھولنا چاہتے ہیں۔ شعور کے پس پردہ تہ در تہ حسیات اور جذبات کے دھندلکوں میں گرداں اور بیچاں راہوں سے گذرتے ہیں۔ ان کا ذہن جذبہ اور فکر کی ہر کیر اور ہر زاویہ کا احاطہ کرنا چاہتا ہے۔ سائنس، سرمایہ داری اور مغربی جمہوریت کے تصور نے غور و فکر کے نئے معیار مہیا کر دیے۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد سے ٹرانسپورٹ، پریس، پلیٹ فارم اور ٹریجر غرض وسائل آمد و رفت اور ذرائع اظہار و ابلاغ میں بلا کی تیزی اور بھرپور تمام کمال کو یکجا کر دیتی ہے۔ پہلی بار قومی اور مذہبی، نفسیاتی اور جسمانی، اقتصادی اور سیاسی، وطنی اور بین الاقوامی زندگی کے تمام مسائل ایک ہی وقت میں ہمارے شاعر کے سامنے آتے ہیں۔ مغرب میں سرمایہ داری کا عروج فاسطیت کا بھیانک اور خطرناک روپ دھار رہا تھا۔ سرمایہ دار اور محنت کش کی جنگ میں ۱۹۱۴ء میں روس میں پہلے پہل مزدور کی فتح ہوئی تھی۔ دوسری جنگ عظیم ۱۹۳۸ء کے اقامت تک اشتراکی اور اشتعالی خیالات تمام دنیا میں پھیل جاتے ہیں۔ پھر مغرب کے مقابلہ میں ہندستان اور مشرق کے بیشتر ممالک کی عام سست رفتار زندگی، غلامانہ ذہنیت، جاگیر داری اور مذہب کی فرسودہ انسانیت کش قدس، بے جاسما جی بندشیں۔ سیاسی غلامی۔ عام معاشی اور اقتصادی بدحالی، تہذیبی پس ماندگی، سرمایہ داری شہروں کا اقتصادی بوجھ بچے اور درمیانہ طبقہ کی بے اطمینان زندگی، نوجوانوں کی آرزوؤں اور امنگوں کی شکست، بڑھتی ہوئی بیکاری، بھوک اور جسمی تنگی۔ یہ سب باتیں جہاں عام بے چینی، ذہنی پریشانی، گھٹن، اضطراب اور روحانی کرب میں شدید اضافہ کرتی ہیں۔ وہاں آزادی، انقلاب اور تبدیلی کی تڑپ میں بھی شدت اور تیزی لے آتی ہیں۔

مغربی راہنمائی کی | ہمہ گیر، متنوع اور پیچیدہ نوعیت کے نئے شاعرانہ ذہن کا اظہار و ابلاغ اور تفہیم صرف روایتی اصنافِ سخن کے ذریعہ ناممکن ہے۔ اس کے لئے مختلف قسم کے نئے اور زیادہ تسلی بخش ذرائع اظہار کی ضرورت درپیش ہے۔ فرانسیسی شاعری کے بالواسطہ اور انگریزی شاعری کے بلا واسطہ ادبی اور فنی تجربے ہمارے شاعروں کے مطالعہ میں آئے بعض مغربی رجحانات کو اور شاعری میں بھی جگہ دی گئی۔ جن میں اشاریت اور آزاد نظم نمایاں حیثیت رکھتے ہیں۔ مغرب میں اشاریت اور آزاد نظم کی تحریکوں کا ذکر یہاں پر ضروری معلوم ہوتا ہے۔ زیادہ تفصیل میں جانے کی ضرورت نہیں۔ بطور پس منظر اس قدر ذکر کافی ہے۔

جدید انگریزی شاعری | پہلی جنگ عظیم (۱۹۱۴ء تا ۱۹۱۸ء) کے لگ بھگ کا زمانہ انگلستان میں جدید شاعری کے آغاز کا زمانہ ہے۔ موجود دنیا کی پیچیدگیوں اور جدید زندگی کی پریشانیوں کے اظہار کیلئے زبان و بیان کی قدرتی، لچکدار راہوں کی تلاش میں انگریزی شاعری کا شروع ہوئی ہے۔ آرٹ کے نئے نظریات شاعری میں انقلابی نوعیت کی تبدیلیاں لے آتے ہیں۔ روایتی تصور تھا کہ آرٹ زندگی کی نقالی کرتا ہے یا ترجمانی۔ انیسویں صدی کے خاتمہ تک کئی نئے نظریے نمودار ہو چکے تھے۔ ان نظریوں کے مطابق آرٹ نقالی نہیں بلکہ اظہار ہے یا ابلاغ ہے۔ قدیم نظریہ کے مطابق ہم فنکار کے آئینہ میں انسانی زندگی، انسانی فطرت

اور انسانی افعال و اعمال کا عکس دیکھتے تھے۔ لیکن جدید فلسفہ کہتا ہے کہ شاعر یا فنکار محض نقال یا محض ترجمان نہیں۔ اصل اہمیت فنکار کی ذاتی شخصیت کو حاصل ہے۔ جو اسے دوسرے لوگوں سے ممتاز کرتی ہے۔ شاعر کے پاس ایک خاص ذاتی اور وجدانی آنکھ ہے۔ جس سے وہ عام لوگوں سے زیادہ نمایاں اور آگے دیکھ سکتا ہے۔ فن کی قدر (value) آرٹسٹ کی اس صلاحیت میں پنہاں ہے، جس سے وہ عام لوگوں کو بھی اسی زاویہ سے دیکھنے کیلئے تیار کرے، جس زاویہ سے وہ خود دیکھتا ہے۔ اس فلسفہ کے مطابق اصل بات وہ ہے جو شاعر کہنا چاہتا ہے اور جس انداز سے کہنا چاہتا ہے۔ اگر وہ اپنی بات اپنے پسندیدہ انداز میں کہہ سکا ہے تو اس کا آرٹ بھرپور، مکمل اور صحیح ہے۔ ورنہ نہیں۔ بیسویں صدی کا نیاز ہن زندگی کے مادی اور فکری ہر پہلو میں انقلاب برپا کر دیتا ہے انگریزی کے شاعروں نے شعوری طور پر روایت، بُرائے طریقہ کار اور قدیم اسالیب سے انحراف کیا۔ اس لحاظ سے وہ ماضی کی جانب نہیں دیکھتے۔ انہوں نے اپنی تخلیق کو پرکھ کیلئے کسی معین اور مقررہ اصول کی پیروی نہیں۔ وہ خود نقاد بنے۔ تنقید کیلئے کے نئے معیار قائم کئے اور بیشتر نئے فنی تجربے کئے۔ نئے الفاظ اور نئے اسالیب اختیار کئے، یا ترنم اور نیا آہنگ بنانے کی کوششیں کیں۔ نئے تجربوں کے جوش میں بعض اوقات ترنم اور آہنگ بھی کھو بیٹھے اور شاعری کو نثر کی حدود سے جا ملایا۔ اس طرح مختلف ذرائع سے انگریزی کی نئی شاعری جدید ذہن کے بحران اور پیچیدگیوں کو صفحہ تھپاس پہ ظاہر کرنے میں کامیاب ہوئی۔

ایم جزم | پہلی بڑی جنگ سے قریباً چھ سال پہلے انگریزی شاعری میں "Imagism" کی تحریک شروع ہوئی۔ یہ تحریک 'ایڈگرائن پو' (ظفر سیف فن سے تعلق رکھتی ہے)۔ "ایڈگرائن پو" نے دنیا کو ایک نئی (اگرچہ ادھوری) حقیقت سے روشناس کرایا۔ "پو" کا نظریہ ہے کہ

"The degree of excitement which would entitle a poem to be so called at all can not be sustained through out a composition of any great length."

ایم جزم شاعروں نے اس نظریہ کو اپنا اصول قرار دیا۔ "ایڈگرائن پو" نے اس بات کی طرف اشارہ کیا تھا۔ کہ خالص شاعری اپنی آب و تاب کیساتھ کہیں کہیں ظاہر ہوتی ہے۔ نظم میں نثر یا نثر کا ہونا لازمی ہے۔ البتہ کہیں کہیں شاعری کے سرسبز نخل نظم جلوہ گر ہو کر اس کو رونق بخشتے ہیں۔ ایم جزم شاعروں نے سوئے مختصر نظم کے باقی ہر شے کو رد کیا۔ ان کے خیال کے مطابق قارئین کیلئے ایک نظم اُسی خصوصیت کی حامل ہونی چاہئے۔ جیسے ایک لمحہ بھر میں آنکھ کیلئے کوئی ایک منظر، تصویر یا عکس۔ اس خیال کے پیش نظر شاعری میں لمبائی اشیاء کا اظہار بیان کیا جانے لگا۔ انگریزی کی جدید نظم خند تصویروں اور پیکروں کا مجموعہ ہوتی ہے۔ ایک عکس یا تصویر سے مراد ایک لمحہ میں کسی ایک جذباتی یا فکری پیچیدگی کو پیش کرنا ہے۔ ان پیکروں کا مجموعی تاثر اور کیفیت نظم کے اصل مفہوم

کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ قاری کا ذہن اصل مفہوم کی طرف متغزل ہوتا ہے۔ اور ذہن میں خیالات کا ایک سلسلہ بیدار ہوتا چلا جاتا ہے۔

سبب الزم

انگلستان کے ایبجٹ شاعر جے بی (J.B. Keats) اشاریت یا رمزیت کا چاہنے والا ہے۔ اشاریت کی تحریک پہلے پہل فرانس میں شروع ہوئی۔ یہ تحریک بھی اپنی جگہ "ایڈگر این پو" کے نظریہ فن سے تعلق رکھتی ہے۔ لیکن بعض نظریوں سے اس کا براہ راست تعلق بھی ہے۔ قدیم نظریہ ہے کہ شاعری اشاروں اور کنایوں کے ذریعہ زیادہ اثر رکھتی ہے۔ اشاریت میں اس نظریہ کو بہت دخل ہے۔ یہ خیال کیا گیا کہ سیدھا سادھا براہ راست بیان ایک تو لہجہ ہوتا ہے دوسرے شاعر کے ذہن کی ہر بات کے اظہار کیلئے بعض اوقات بالکل ناقص اہل ثابت ہوتا ہے۔ اس لئے شاعر کو ایسے الفاظ اور محاوروں سے کام لینا چاہئے جو بوقت ضرورت اپنے عام معنی کے علاوہ شاعر کے داخلی مفہوم کی نمائندگی بھی کر سکیں۔ اس طرح اشاروں اور کنایوں کی زبان شاعری کی اعلیٰ صفات میں شامل سمجھی جا سکتی۔

فرانس میں "بودلیر" "ویگنر" اور "میلارے" اشاریت کے بڑے علمبردار ہوئے ہیں۔ میلارے (Mallarmé) اپنے فنی نظریہ کے بارے میں تحریر کرتا ہے :-

"My aim is to evoke an object in deliberate shadow, without ever actually mentioning it, by allusive words, never by direct words."

اشاریت کی تحریک کو اور بھی کئی فلسفوں نے تقویت بہم پہنچائی ہے۔ بعض فلاسفوں کا خیال ہے کہ فن و شاعری عام لوگوں کیلئے نہیں ہے۔ بلکہ اعلیٰ ترین تہذیب و تمدن کے چند ایک بروردوں کیلئے ہے۔ فن کا خیال ہے کہ فن ایک انفرادی مشغلہ ہے۔ اس کا دوسرے لوگوں سے کوئی تعلق نہیں۔ اس قسم کے نظریوں کے مطابق شاعری کیلئے مفاہمت ضروری نہیں۔ اشاریت کے علمبرداروں نے ذاتی و داخلی استعاروں کو عام فہم زبان پر ترجیح دی ہے۔ اور اس طرح شاعری میں ابہام پیدا کیا ہے۔ ابہام اشاریت کی اسم خصوصیت ہے۔ فرانس میں آزاد نغم بھی اشاریت کیساتھ ہی جنم لیتی ہے۔ داخلی جذبات اور ذہن کے پیچیدہ خیالات کسی خارجی امور اور ضابطے کو گوارا نہیں کرتے۔ فرانسینی میں آزاد نغم کو "ویرلیبر" (Verselibre) کہتے ہیں۔

اشاریت اور آزاد نغم کی تحریک میں رومانوی نظریہ شاعری کا بھی ہاتھ لگا ہے۔ اٹھارویں صدی کے آخر اور انیسویں صدی کے آغاز میں رومانویت کے علمبرداروں نے شاعری کو شدت جذبات کا ساختہ اور فوری اظہار قرار دیا تھا۔ ان کے نزدیک شاعری کے ہموار اور سہیت میں کسی قسم کے آدردگی

ضرورت نہیں۔ داخلی اور خارجی دونوں لحاظ سے شاعری میں آمد سہنی چاہئے۔ اس نظریہ کا شاعری کی ہیئت پر بھی بہت اثر پڑتا ہے۔ رومانوی شاعر کلاسیکی صنعت گری، بڑبڑکت الفاظ، عالیشان اور بڑبڑکے ترکیبوں سے انحراف کر کے قدرتی زبان کے قریب آتے ہیں۔ جذباتی اور قدرتی انداز زبان اختیار کرتے ہیں۔ موسیقی اور نظم میں ذاتی پسندیدگی سے زیادہ کام لیتے ہیں۔ کلاسیکل معیاروں سے نجات کے جذبہ میں رومانوی شاعر رشتہٴ مفاہمت کو ہاتھ سے نہیں چھوڑتے۔ اشاریت کے علمبردار داخلی جذبات اور پیچیدہ حالات کے اظہار کیلئے اداسی اوصاف سخن، مجبور اور قافیہ کی قید سے آزادی حاصل کرنے کے ساتھ زبان سے بھی من مانی برتتے ہیں۔

خالص ذاتی استعاروں کی بھرمار سے شاعری تمام عہد بن کے رہ جاتی ہے۔
 چنانچہ ظاہر ہے جدید عہد کی پیچیدہ اور ہمہ گیر زندگی اور کرداروں کی عکاسی، ترجمانی اور تنقید ناول میں شاعرانہ تعلقات سے عاری اور عام فہم زبان میں زیادہ سہل اور وسیع بننے پر سمجھتی ہے۔ شاعری کی پرتغیہ روائی اور دنیاؤں کی زبان جدید زندگی کے فحش کے مواد کیلئے تسلی بخش نہیں۔ شاعری کو زندگی کے قریب تر کرنا چاہئے اس زبان میں نشر کی بجائے اور صلاحیت کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ فارم اور روایتی فکر بند سے قطعاً طور پر انحراف کیا جاتا ہے۔ مواد کو ہیئت پر ترجیح دی جاتی ہے۔ اس طرح کئی انداز سے آزاد نظم کو فروغ ہوتا ہے۔ اور پہلی جنگ عظیم سے اشاریت اور آزاد نظم کی تحریکیں تمام یورپ میں پھیل جاتی ہیں۔
 برطانیہ میں ایچ بیٹ شاعر ٹی اس۔ ایلٹ (T. S. Eliot) ایف آر سی فلنٹ (F. S. Flint) اور رچرڈ آڈنگٹن (Richard Aldington) آزاد نظم کے پیشرو ہیں۔ امریکہ میں ایزرا پاؤنڈ (Ezra Pound) ایچ۔ ڈی کونورڈ ایکن (H. D. Conard Aiken) آرکی بالڈینکشن (Archibald MacLeish) اور والٹ وٹمن (Walt Whitman) آزاد نظم کے نمائندہ ہیں۔

جدید سائیکالوجی نے بھی شاعری اور ادب پر بہت اثر ڈالا ہے۔ جدید سائیکالوجی کا اثر
 نے انسانی ذہن کی فطرت کے بارے میں نئے انگشافات کئے ہیں۔ ان انگشافات سے پیشتر ذہن کو ایسی چیز سمجھا جاتا تھا، جو اشیاء کا ادراک کرتی ہے، اُن کے بارے میں سوچتی ہے، ارادہ کرتی ہے۔ اور اعمال و افعال پر قابو رکھتی ہے۔ یعنی ذہن صرف شعور تصور کیا جاتا تھا۔ جدید سائیکالوجی کے نمائندہ ڈاکٹر سگنڈ فرائڈ نے تحلیل نفسی سے واضح کیا ہے کہ ذہن کی شعوری سطح کے نیچے بیشتر اور کئی طرح کے ذہنی عمل ہوتے ہیں، جن کے محرک کچھ ایسی طاقتیں ہیں جن پر شعور کا کوئی اختیار نہیں۔ ان ذہن کے ذہن میں دو طرح کی شخصیتیں ہوتی ہیں۔ ایک شعوری دوسری لاشعوری۔ فرائڈ کا نظریہ ہے کہ لاشعور ہی تمام طاقت کا منبع ہے۔ اس نظریہ نے جدید شاعری کے موضوع، فارم اور طریقہ کار پر بے اندازہ اثر ڈالا ہے۔ لاشعور کی دنیا چاہے کتنی دھندلی اندھے ترتیب کیوں نہ ہو، موجود ہے۔

انسان کی تمام وہ آرزوئیں، ذاتی خیالات اور جذبات جنہیں انسان خارجی بندشوں کے خوف سے دبا دیتا ہے۔ لاشعور کی دنیا میں رہتے ہیں۔ یہ خود بخود ابھرتے ہیں اور انہیں ابھارا بھی جاسکتا ہے۔ ایک بات سے دوسری بات نکل آتی ہے۔ ایک چیز کے ذکر سے سارا خیال اُس سے وابستہ دوسری چیز تک جاتا ہے۔ اور پھر اس سے آگے تیسری چیز تک..... اس طرح کے بید و بگریے خیالات کا ایک سلسلہ بیدار ہونے لگتا ہے۔ ان خیالات میں کوئی بلا درسط تعلق ضروری نہیں، لیکن ادواتِ خیال کو واسطہ یا دُور کا تعلق بھی ہوتا ہے کہ بظاہر ان میں کوئی رشتہ نظر نہیں آتا۔ شاعری میں اس ٹیکنیک کو "آزاد تعلق" (Free Association) کا نام دیا گیا ہے۔ فرانسیسی ادراگریزی میں اُردو میں بھی آزاد نظم کی اہم خصوصیت ہے۔ لاشعوری موضوعات کیلئے جدید شعرا نے اشاروں کی زبان سے کام لیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ علامت اور استعارے کی زبان ہی ایک ایسا ذریعہ اظہار ہے جس کے ذریعہ ہی لاشعوری خیالات اور جذبات کا آزادی سے اظہار ممکن ہے۔ ان کے نزدیک یہ استعارے اور کلمات ہی نفسِ لاشعور کے ترجمان ہو سکتے ہیں۔ کیونکہ یہ خواب کی تصویروں کے مانند فوری طور پر ذہن میں ابھر آتے ہیں۔ اور اصل مفہوم سے ان کا فطری تعلق ہوتا ہے۔ اس نظریہ سے شاعری میں اشاریت (Symbolism) کو مزید تقویت پہنچتی ہے۔

مارکسزم کا اثر | مارکسی فلسفہ زندگی کے زیر اثر شعروادب کا ترقی پسند تصور قائم ہوتا ہے۔ مارکس جات کا مادی جدلیاتی نظریہ پیش کرتا ہے۔ یعنی کائنات کا ارتقاء مادہ سے ہوا ہے۔ مادے کے ارتقاء کا راستہ جدلیاتی یا دُورفا ہے۔ اشعار دورِ خمی ہوئی ہیں۔ کوئی چیز بالکل اچھی یا بالکل بُری نہیں ہوتی۔ بلکہ ایک وقت اچھی اور بُری ہوتی ہے۔ اور ایک ہی چیز جو آج مفید ہے، کل مُضر ہو سکتی ہے۔ ایک چیز اپنی مفید اور مُضر خاصیتوں کے ساتھ دوسری چیز کی مفید اور مُضر خاصیتوں سے معرکہ آرا ہوتی ہے۔ تضاد سے نئی چیزیں وجود میں آتی ہیں۔ مارکسزم کے مطابق مادے کی بنیادی حیثیت ہے اور شعروادب اس بنیاد پر بالائی تعمیر یا ادبی پرت (Superstructure) ہے۔ بنیاد کے بغیر بالائی تعمیر ناممکن ہے۔ دوسرے الفاظ میں شعروادب کا انسانی سماج سے گہرا رشتہ ہے۔ چونکہ مادہ تغیر پذیر ہے اس لئے بالائی تعمیر بھی جامد اور غیر تغیر پذیر نہیں ہو سکتی۔ شعروادب انفرادی کارنامہ فرد ہے مگر مارکسی نظریہ کے مطابق ہر شخص (شاعر اور ادیب بھی) سماج کا ایک جزو ہوتا ہے۔ شاعر کی شخصیت کی پرورش خلائ میں نہیں ہوتی۔ سماجی ارتقاء کے ہم آہنگ یا مخالف کسی طرح سماج ہی میں ہوتی ہے۔ ادیب یا شاعر صرف صورت میں سماجی رشتوں کا پابند ہے۔ شعروادب میں سماجی مفہوم اور معنی کا ہونا ضروری ہے۔ شاعر سماج سے گریز نہیں کر سکتا۔ اس حقیقت کے پیش نظر ادب و فن کا روحانی اور مادی اور فاعل ذاتی اور داخلی تصور غلط قرار دیا جاتا ہے۔ سماجی زندگی اور ادب و فن کے رشتہ کو نگاہ میں رکھنے سے اس حقیقت کا ادراک ہوتا ہے کہ زندگی میں تغیرات کے ساتھ ادبی اور فنی قدریں بھی بدلتی ہیں۔ نتیجہ یہ کہ شعروادب میں مضمون، فارم اور حسن کے جو معیار بنتے ہیں، وہ سماجی خیالات میں تبدیلی ادبی اور فنی معیاروں میں بھی تبدیلی لے آتی ہے۔ شعروادب کے حتمی ادلائل اصول قائم نہیں کئے جاسکتے۔ مارکسزم شعروادب میں روایت پرستی اور تقلید کو برکھن نہیں کر سکتا۔

برعکس اس کے ارتقا و ارتقیز کا نظریہ پیش کرتا ہے۔ شعروادب کا سماجی تصور دیا ہے۔ اور نئے حالات میں نئے موضوع اور مواد کے مطابق نئے فنی تجربات کیلئے نظر پاتی مدد بھی پہنچاتا ہے۔ دنیا کی تاریخ اقتصادی شتوں کی کشش کا نام برقیہ کار کی

مادی بنیادوں پر انسانی سماج کی تفسیر پیش کرتے ہوئے "مارکس" کہتا ہے کہ بنیاد پر مختلف طبقے پیدا ہوتے ہیں۔ جیسے جاگیردار اور کسان، سرمایہ دار اور مزدور..... ان طبقوں کے مفاد میں تضاد ہوتا ہے۔ بدین وجہ طبقاتی کشش جاری رہتی ہے۔ طاقتور طبقہ کمزور طبقے کو غلام بنائے رکھتا ہے۔ مارکسزم کے مطابق انسانی سماج کی بہتری غیر طبقاتی سماج میں ہے۔ غیر طبقاتی سماج کے قیام اور طبقاتی نظام زندگی سے آزادی حاصل کرنے کیلئے "مارکس" بردہناری یعنی محنت کش طبقہ کو صحیح آگے کار جاتا ہے۔ طبقاتی کشش میں بردہناری طبقہ کو فیصلہ کن طبقہ قرار دیتا ہے۔ اس طبقہ کی تنظیم بہ زور دیتا ہے۔ تاکہ یہ طبقہ منظم ہو کر سماجی اور سیاسی انقلاب کے ذریعہ اس سماج کی بنیاد ڈال سکے۔ جیسے مارکس نے غیر طبقاتی سماج (Socialism) کہا ہے۔ اس طرح مارکسزم انسانی سماج کو نئی اور بہتر زندگی کی طرف لے جانا چاہتا ہے۔ بہتر زندگی

لہذا اس کا رنیک میں جو طبقہ زیادہ کارآمد ہے۔ اور فیصلہ کن ہے، جس طبقہ کی جدوجہد سے آئندہ امیدیں وابستہ ہیں، دوسرے طبقوں کے مقابلہ میں جو طبقہ ترقی پسند ہے۔ اور محنت مند قدروں کا حامل ہے۔ یعنی بردہناری یا محنت کش طبقہ، مارکسی نظریہ کے مطابق شعروادب میں اس طبقہ کی ترجمانی ضروری ہے۔ اس طبقہ کی ترجمانی، بغیر دیگر عوامل کی ترجمانی ہی شعروادب کے ارتقا و ارتقاز کی خامنہ ہے۔ رجعت پسند رتے ہوئے طبقہ اور فرسودہ نظام زندگی سے وابستگی میں شعروادب کا انحطاط اور موت ہے۔ دوسرے الفاظ میں شعروادب میں موضوع اور مواد، فارم اور ہیئت کا تئیں زندگی کی ترقی پسند قدروں اور محنت مند تصور اس سے ہونا چاہئے۔ شعروادب کو زندگی کا ساتھ دینا چاہئے۔ عوامل کی ترجمانی ہونی چاہئے "ادب اور زندگی" "ادب اور علوم" ترقی پسند ادیبوں اور شاعروں کے دہریے و رافع سرے ہیں جو جدید عہد میں مغرب اور مشرق میں یکساں طور پر گونج رہے ہیں۔ شعروادب میں طبقاتی کشش کا اظہار کیا جاتا ہے۔ یا عام لوگوں، کسانوں، مزدوروں، ملازموں، دکانداروں، طالب علموں..... کی زندگی کی ترجمانی کی جاتی ہے۔ سماجی اور اجتماعی جذبات کی عکاسی ہوتی ہے۔ سیاسی تبلیغ ہوتی ہے۔ یا کسی خاص نظریہ، فکر اور فلسفہ کا اظہار کیا جاتا ہے۔ ہر طرح سے فارم، اسلوب بیان اور زبان میں تبدیلی کا تقاضا ہوتا ہے۔ عوامی اور سماجی نوعیت کے موضوع اپنانے اور زیادہ سے زیادہ واضح شکل میں لوگوں تک اظہار کرنے کیلئے شاعر فارم، زبان اور بیان کی جن راہوں سے گذرتا ہے۔ آزاد نظم اور عام فہم زبان ان سب میں اہم حیثیت رکھتی ہیں۔

مارکسی نظریہ ادب و فن اثرات اور ابہام کا شدید مخالف ہے۔ کیونکہ "ادب اور زندگی" "ادب اور سماج" "ادب اور علوم" کا رشتہ بغیر اظہار کے، بغیر فہمیت کے برقرار نہیں رکھتا۔ یہاں فالص ذاتی، داخلی اور لاشعوری موضوع کا محض اظہار مقصود نہیں۔ بلکہ سماجی نوعیت کے شعوری موضوع کی ترسیل اور فہمیت کا عقد ہے۔ یہ عقد فالص ذاتی داخلی استعاروں اور کنایوں سے حاصل نہیں ہو سکتا۔ اس کے لئے عام فہم زبان اور واضح بیان ہونا چاہئے۔

فرائد کی تحفیل نفسی اور مارکس کے مادی جدلیاتی نظریہ سے اردو کے
 شعرا بیسویں صدی کی پہلی چوتھائی کے بعد پہلے پہل اچھی طرح متعارف
 اور متاثر ہوئے ہیں۔ ان نظریوں کے زیر اثر منادہ، تحقیق، تحلیل،
 تجزیہ، تنقید، تجربہ اور سعی کا رجحان بڑھ جاتا ہے۔ مغربی جدید شاعری کی رہنمائی میں اردو میں نئی
 ادبی اور فنی تحریکوں کا آغاز ہوتا ہے۔ نظم معریٰ کو نئے سرے سے اپنا جاتا ہے۔ آزاد نظم کی تحریک
 شروع ہوتی ہے۔ آغاز پنجاب کے شعرا کرتے ہیں۔ یو۔ پی (جو کہ اردو زبان و شعور ادب کا گھر ہے)
 کے عہد پہلے پہل اس جانب رُخ نہیں کرتے اس کی وجہ یہ ہے کہ اہل زبان ہونے کے لحاظ سے
 یو۔ پی والے اپنے شعور ادب کی روایات کو نہایت درجہ عزیز رکھتے ہیں۔ عام طور پر روایت سے اعراض
 نہیں کرتے۔ پھر زبان و بیان کے مختلف پیرالوں پر جو قدرت اُنھیں حاصل ہوتی ہے دیگر کسی کو حاصل
 نہیں ہو سکتی۔ وہ اس سہولت سے کام لیتے ہیں۔ اور عام طور پر روایتی اصنافِ سخن غزل، مثنوی، مسطر وغیرہ
 کے دائرے میں ہی ایک حد تک راہ نکال لیتے ہیں۔ اُن کی نکالی ہوئی راہ وقت کے لحاظ سے شاعری کے تمام
 تقاضوں کو پورا کرتی یا نہیں، یہ دوسرا سوال ہے البتہ جہاں تک مواد کے بارے سے دل و ذہن کو ہلکا کرنے کا سوال ہے
 یو۔ پی کے شاعر غزل میں غیرے بدل کر یا غزلیہ نظیں لکھ کر آسودگی ضرور حاصل کر لیتے ہیں۔ برعکس اس کے پنجاب
 کے لوگ اردو زبان کا اکتساب کرتے ہیں۔ اکتسابی زبان میں چاہے کتنی ہی مہارت کیوں نہ حاصل ہو پھر بھی دقتیں
 درپیش آتی ہیں۔ قافیہ اور تلامزہ خیال کے روایتی مروجہ اسلوب پہ مکمل دسترس نہیں ہوتی۔ اس لحاظ سے عہدِ حاضر
 میں آزادی اظہار کے وسائل کی تلاش میں پنجاب کے شعرا کانٹے تجربوں میں پہل کرنا کوئی تعجب کی بات نہیں۔ آزاد نظم
 کے پیشرو تصدق حسین خاں۔ ن۔ م۔ رشید اور میراجی کے علاوہ یوسف ظفر، مختار صدیقی، قیوم نذر، سب حلقہ شوق
 لاہور پنجاب) سے تعلق رکھتے ہیں۔

اردو میں سب سے پہلے آزاد نظم کس نے لکھی؟ دو شاعر پہلے کے دعویدار ہیں۔ ایک تصدق حسین خاں
 اور دوسرے ن۔ م۔ رشید۔ جیسا کہ دونوں کے بیان سے ظاہر ہوتا ہے۔

”۱۹۲۵ء سے نئے فارم اردو شاعری میں رائج کرنے کی کوشش شروع کر دی۔“

انگلستان میں جدید شاعری کا مطالعہ اور سب سے پہلے اردو شاعری میں آزاد شاعری کا
 (تصدق حسین خاں۔ بحوالہ میری بہترین نظم ”مرتبہ محمد حسن عکری“ ۱۹۶۲ء
 فرغ دیا۔)
 (کتابستان۔ الہ آباد)

پہلے اردو میں غالباً آزاد نظم سب سے پہلے میں لکھی۔ (عہدِ حاضر میں)

(ن۔ م۔ رشید بحوالہ میری بہترین نظم ”مرتبہ محمد حسن عکری“ ۱۹۶۲ء
 (مرتبہ محمد حسن عکری ۱۹۶۲ء کتابستان الہ آباد)

بہر حال عہد حاضر میں اردو میں آزاد شاعری کی تحریک کے سب سے پہلے اور بڑے علم بردار ن۔م۔ رشید کے جاسکتے ہیں۔ انہوں نے نظریاتی اور عملی طور پر باقاعدہ آزاد نظم کو اردو میں رائج کرنے کی کوشش کی ہے۔ رشید کے ساتھ میراجی آزاد نظم کے دوسرے بڑے نمائندہ ہیں۔ میراجی مغرب کی (Symbolist) اشاریت کی تحریکوں سے بہت متاثر رہے ہیں۔ بقول میراجی مطالعہ کے لحاظ سے مغربی ادیبوں اور مفکروں میں سے سیٹیفائے میلارے، چارلس بودلیئر، والٹر وٹمن، ڈی۔ ایچ۔ لارنس، اور گنڈ فرائڈ نے اُن کی رہنمائی کی۔ میراجی کے مجموعے میں ۱۹۳۲ء سے آج تک نظمیں شامل ہیں۔

۱۹۳۶ء سے ہمارے یہاں ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوتا ہے۔ ۱۹۳۵ء میں لندن میں مقیم ہندوستانی ادیبوں اور طالب علموں نے انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد ڈالی۔ (اپریل ۱۹۳۶ء)

انجمن کی پہلی کانفرنس لکھنؤ میں منشی پریم چند کے زیرِ صدارت منعقد ہوئی۔ اس کانفرنس میں ترقی پسند تحریک کا سنگِ بنیاد رکھا گیا۔ اس تحریک کے ذریعہ مارکسی نظریہ ادب و فن کا پرچار عام ہونے لگا۔ اردو کے بزرگ اور نوجوان شاعر اور ادیب ترقی پسند نظریہ سے متاثر ہوئے۔ شعر و ادب کے مارکسی نظریے کے عام ہونے کی دیر تھی، چند سالوں میں ہی نئے نئے اچھوتے موضوع اور رنگ و رنگ کی فارموں سے اردو شاعری کی "کاپالیٹ" ہو گئی۔ آزاد نظم کا رجحان عام ہو گیا۔ سردار جعفری ترقی پسند شاعری کے نمائندہ ہیں۔ انھوں نے بھی آزاد نظم کی ترویج میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا ہے۔ ن۔ م۔ راشد، تصدق حسین خاں، میراجی اور سردار جعفری کے علاوہ مختار صدیقی، ڈاکٹر تاج، ڈاکٹر مسعود حسین، ڈاکٹر منیب الرحمن، علی جواد زیدی، ابنِ انشاء، مخدوم محی الدین ساحر لدھیانوی، جنیل الرحمن اعظمی، فکر تونسوی، سلام مچھلی شہری، یوسف ظفر، قیوم نظر، ضیاء جالندھری، مخدوم جالندھری، احمد ندیم قاسمی، بلراج کول، جعفر طاہر، ^{کمال احمد} نصیر کاشمیری، شہاب جعفری، اور شاہ نمکت خاں اور ان کے علاوہ لیکن اور شاعروں نے بھی آزاد نظمیں لکھی ہیں

فیض احمد فیض اور اختر الایمان کی زیادہ تر نظمیں معرّی ہیں۔ جدید دور میں کئی شاعروں نے معرّی نظمیں لکھی ہیں۔ لیکن نظم معرّی میں بحر یا مادی وزن کی پابندی برقرار رہتی ہے۔ اس لئے نظم معرّی کو آزاد نظم سے خلط ملط نہیں کرنا چاہئے۔ فیض اور اختر الایمان نے کبھی کبھار آزاد نظم بھی لکھی ہے۔ لیکن انہیں آزاد نظم کی زنا نماندگی حاصل نہیں۔ اور نہ ہی ان کی آزاد نظمیں نمایندہ حیثیت رکھتی ہیں۔ البتہ نظم معرّی میں دونوں کے انفرادی اسلوب سے انکار نہیں۔ نظم معرّی کا فکری اور فنی تجربہ میرے موضوع میں شامل نہیں۔ اس لئے میں فیض اور اختر الایمان کا ذکر درمیان میں نہیں لاؤں گا۔ اس پس منظر کے پیش نظر یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ اردو میں آزاد نظم کی تحریک محض جدّت طرازی اور محض انگریزی شاعری کی نقل نہیں۔ بلکہ اس تحریک کے پیچھے خاص ادبی مقصد کام کرتا ہے۔ وہ مقصد ہے جدید احساسات، جذبات، خیالات اور موضوعات کے بھرپور اور آزاد اظہار و ابلاغ کا۔

راشد اپنے مجموعہء کلام "ماوراء" کے دیباچے میں لکھتے ہیں۔

”ان پابندوں نے آج تک ہمارے شاعر کو ان خیالات و افکار کے اظہار پر مجبور کئے رکھا ہے۔ جو محض گزشتہ سلسلوں کی صدا کے بازگشت ہے۔ وہ اپنی ذرائع اظہار کی قدرتی مجبوریوں کی وجہ سے قدیم رسمی خیالات و تمثیلات سے آزاد ہونا اپنے لئے ممکن نہیں پاتا اور عام اور عادی شاہراہوں پر گامزن ہونے پر مجبور ہے۔ اس مجبوری کا پیدا کیا ہوا تصنع صرف اکثر شاعروں کی فنی ندرت و کوششوں کے راستے میں بہت بڑا سنگ گراں ہے۔ بلکہ ہمارے ادبیات کیلئے مجموعی حیثیت سے بھی جھک ثابت ہو رہا ہے چنانچہ مجھے یقین ہے کہ ہمارے اکثر ادباء محض اب بھی جدید خیالات کے سیدھ کا ہاتھ نہیں دے سکتے۔ ان کے لئے راستوں کا پیدا ہونا قدرتی ہے۔ اور نئے راستوں کا پیدا کرنا ایک مقدس فرض ہے۔“

(ن۔م۔ رشید۔ دیباچہ ”ماورا“)

آگے چل کر لکھتے ہیں :-

”اردو میں آزاد شاعری کی تحریک محض ذہنی شہید بازی نہیں۔ محض حدت اور قدیم راہوں سے انحراف کی کوشش نہیں۔ اگر ان نظموں میں آپ کو کسی تخلیقی جوہر کی معمولی سی جھلک، کسی قوت کا ادنیٰ سا شائبہ، کسی نئے احساس کی ہلکی سی جنبش نہ ملے تو انہیں قطعی طور پر رد کر دیجئے۔“

(ن۔م۔ رشید۔ دیباچہ ”ماورا“)

راشد نے کھلے طور پر اعلامیہ لہجے میں روایتی ادبیات محض کو جدید عہد کے بے پناہ خیالات کے اظہار کیلئے نا کافی قرار دیا ہے۔ ان کی پیروی اور تقلید کو اپنے ادبیات کے حق میں جھک قرار دیا ہے۔ آزاد نظم کی تحریک کے اصل مقصد کی طرف اشارہ کیا ہے۔ پُرانی اور پٹی ہوئی ڈگر کو چھوڑ کر نئے راستے پیدا کرنے کو ”مقدس فرض“ کہا ہے اور اس طرح ہم عصر شاعر کو دعوتِ فکر کیلئے دعوتِ عمل بھی دی ہے۔

آزاد نظم کے دوسرے بڑے نمایندہ میراجی نے بھی اس صنف کو یونہی تعریف کی خاطر نہیں اپنایا۔ وہ بھی اس فارم کو معنوی اور فنی تقاضوں کی بنیاد پر قبول کرتے ہیں۔

”بہت سے لوگ مجھے صرف اردو کی آزاد نظم کے پرستار سمجھتے ہیں۔ مگر آزاد نظم کو میں موضوع اور فنی ضروریات ہی کے لحاظ سے جائز سمجھتا ہوں اس مجموعے کی پابند اور آزاد نظموں کا تنوع اس کی دلیل ہے۔“

میراجی نے اپنے مجموعہ ”میراجی کی نظمیں“ کے دیباچہ میں مندرجہ بالا بیان دیا ہے۔

اس مجموعہ میں پابند اور آزاد نظموں کے مطالعہ سے ان کے قول کی صداقت کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ جب کسی سیدھی سادھی، صاف بات کا اظہار یا سادہ منظر کشی مقصود تھی اور نئے اور تازہ کا سادہ ترنم کام دے سکتا تھا، انھوں نے پابند فارم میں لکھا ہے۔ ”نارائی“ ”کھوڑ“ ”ایک عورت“ ”برہما“ ”جین“ ”ناگ سجا کا ناچ“ ”ایک تصویر“ ”اغوا“ ”اجالا“ وغیرہ ان کی پابند نظمیں ہیں۔

ان نظموں کے سادہ اور سیدھے سادھے مختصر موضوع کے بیان میں بحر اور قافیہ کے اصول سدراہ نہیں ہوئے۔ اس لئے میراجی نے ان موضوعات کیلئے آزاد نظم کی ضرورت محسوس نہیں کی۔ لیکن جہاں جنسی پیچیدگیوں اور لاشعور کی تہ در تہ واردات کا اظہار مطلوب ہے وہاں بحر اور قافیہ کی پابندیاں ساتھ نہیں دے سکیں۔ میراجی نے ان مشکلات کو محسوس کیا ہے۔ اور شعوری طور پر بحر اور قافیہ کی قید کو توڑا ہے۔

بعض لوگوں نے محض مغرب کی نقل میں جدت طرازیوں بھی کی ہیں، ان میں چند

ایک اچھی نظمیں نقل آئی ہیں اگرنا قابل ذکر ہیں۔

انگریزی آزاد نظم اور اردو آزاد نظم کا اہم فرق آزاد نظم کی تحریک سے متعلق بحث کو بند کرتے ہوئے میں انگریزی آزاد نظم اور اردو آزاد نظم کے اہم ترین فرق کی طرف اشارہ کر دینا چاہتا ہوں۔ اس فرق کی بنا پر باوجود ظاہری مماثلت کے دونوں کے کردار اور شخصیت جدا ہو جاتے ہیں۔ انگریزی شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے "خیال اور حقیقت" کے مصنف کرسٹوفر کاڈول نے انگریزی آزاد نظم کے متعلق یہ رائے قائم کی ہے۔

"The final movement to words 'free verse' reflects the final anarchical bourgeois attempt to abandon all social relations in a blind negation of them, because man has completely lost control of his social relations" (Christopher, Illusion and Reality)

اس طرح کرسٹوفر کاڈول نے انگریزی آزاد نظم کو بورژوا نظام میں سماجی انتشار کا عکس قرار دیا ہے۔ اردو آزاد نظم یہ ہم قسم کا کوئی نظریہ لاگو نہیں کر سکتے۔ اردو میں شاعر میراجی (جو مغرب کی سوزنم اور سنازیم کی تحریکوں سے متاثر رہے، ہیں۔) کو، اور ان سے متاثر چند ایک معمولی لوگوں کو چھوڑ کر ادیبوں کی اسی مثال نہیں ملتی۔ جس سے ہم اردو آزاد نظم کو سرمایہ داری عہد میں سماجی رشتوں کے انتشار کا عکس کہہ سکیں۔ برخلاف اس کے بحیثیت مجموعی آزاد نظم اردو شاعری میں سماجی رشتوں میں توسیع اور استحکام کی نمائندگی کرتی ہے۔ ہمارے ہاں اکثر و بیشتر شعرا نے روایتی طرز فکر سے گریز کرتے ہوئے، آزاد نظم کے اظہار و ابلاغ کی خاطر، بحر، قافیہ اور روایتی قافیہ خیال کی دشواریوں سے بچنے کی کوشش میں ادغام لوگوں کے قریب آنے کے لئے درمترہ کی زبان اور شکر کی پرتفع زبان کے درمیانی خلیج کو بھرنے کی کوشش میں آزاد نظم کو اپنایا ہے۔

جہاں تک انگریزی آزاد نظم کو محض بورژوا عہد میں سماجی رشتوں کے انتشار کا عکس قرار دینے کا سوال ہے۔ میں کاڈول کے قول سے متفق نہیں۔ کاڈول نے شاعری میں بحر اور ترنم کی تبدیلیوں کو ناپنے کا جو پیمانہ تیار کیا ہے وہ بجائے خود ناقص ہے۔ اسی لئے کاڈول انگریزی آزاد نظم کے دورے عمل کو نہیں سمجھ سکا۔

یہاں بحر اور ترنم میں تبدیلیوں سے متعلق کا ڈول کے نظریہ کو بحث میں لانے کی ضرورت نہیں۔
اُس نے اپنے نظریہ کے مطابق جو نتیجہ اخذ کیا ہے۔ اُس کی کمزوری کی طرف اشارہ کافی ہے۔ اس طرح مکمل حقیقت
بھی سامنے آ جاتی ہے۔ اور کا ڈول کے نظریہ کی خامی بھی ظاہر ہو جاتی ہے۔ یہ درست ہے کہ انگریزی
آزاد نظم بورژوا عہد میں نمودار ہوئی۔ بورژوا نظام میں سماجی رشتوں میں انتشار سے بھی انکار نہیں۔ لیکن
انگریزی آزاد نظم کو سراسر اس انتشار کا عکس قرار دینا، میرے نزدیک ادھوری سمجائی ہے۔ میرے خیال میں انگریزی
آزاد نظم کے پس پردہ دو اہم کلاسیک کام کرتی ہیں کئی ایک صدیوں کے عام اجتماعی نظام اور فکری و فنی قیود سے آزادی کا
حاصل کرنے کا جذبہ دوسرے آزادی کا کوئی واضح تصور سامنے نہ ہونے کے سبب ذاتی اور انفرادی آزادی کا
انتہائی غلط رجحان (سورزم) کی تحریکیں۔ ایک آزاد نظم کی ظاہری ساخت کا محرک ہے۔ دوسرا اشاریت، رمزیت،
اور ابہام کا۔ بورژوا نظام میں سماجی رشتوں میں انتشار کا برتو اشاریت کی تحریکیوں میں صاف نظر آتا ہے۔ کا ڈول صرف
سورزم اور اشاریت پہ نگاہ رکھتا ہے۔ آزاد نظم کے ترقی پسند عنصر، جس نے شاعری کو ادائیہ فارم اور عروص کی
جگہ بند سے آزاد کیا، یہ نظر نہیں ڈالتا۔ اور آزاد نظم میں انگریزی آزاد نظم کے ترقی پسند (Progressive)
عنصر کو زیادہ دخل ہے۔

آزاد نظم کی حرکت اور عمل ہماری جدید زندگی میں

اگلے صفحات میں آزاد نظم کے نمایندہ شاعروں کے کام کا مختصر جائزہ پیش کیا جائیگا۔ اور ان کے علاوہ بعض شاعروں کی چند ایک کامیاب آزاد نظموں کا ذکر ہوگا۔ ہر شاعر کے کام کے مکمل فکری و فنی تجزیے اور تنقید کی میں یہاں ضرورت نہیں سمجھتا۔ کیونکہ آزاد نظم نگاری میں مختلف شاعروں کا درجہ متعین کرنا اور بطور شاہد ان کی قدر و قیمت کے متعلق فیصلہ دینا یہاں مقصود نہیں۔ اس وقت میرا مقصد ہماری جدید زندگی میں آزاد نظم کی حرکت اور عمل کے مختلف پہلوؤں کی طرف اشارہ کرنا ہے تاکہ تاحال اردو میں آزاد نظم کے حُسن و قُبْح کو ایک ساتھ دیکھا جاسکے اور مستقبل کے امکانات پہ بھی کچھ کہا جاسکے۔

ن۔۱۔ رآشد کی آزاد نظمیں انسانی نفسیات کے فطری اور آزاد عمل کی نمائندگی کرتی ہیں۔ دوسرے معنوں میں انفرادی آزاد خیالی ان کی محرک ہے۔ رآشد مافی الضمیر کو جیا کر از خود واقع ہوتا ہے، فطری شکل میں آزادی سے پیش کر دیا جاتے ہیں۔ وہ نجی جذبے، فکر اور نفسِ لا شعور کو خارجی علم اور استدلال کے چوکھٹوں میں بٹھانے سے حتی الوسع گریز کرتے ہیں۔ کسی بیرونی طاقت کے زیر اثر اپنی قلبی واردات اور ذہنی افعال کو کوئی خاص ترتیب دیکر یا کسی مخصوص نظریہ حیات کے پیش نظر اپنی ذات کے منفی اور مثبت رجحانات میں تمیز کر کے پیش کرنا انھیں پسند نہیں۔ وہ نفسِ شعر میں کسی بیرونی منطق اور اصول کا دخل گوارا کرتے ہیں نہ اظہار و بیان میں۔ اس طرح رآشد نے اندازِ فکر کو تبدیل کر دیا ہے اور اسلوبِ بیان بھی نیا پیدا کیا ہے۔

داخلی تصویر کشی، نفسیاتی مصوری اور آزاد خیالات کے اظہار کیلئے رسمی تاثرات، الفاظ اور معانی ساتھ نہیں دیے گئے۔ رآشد نے نئے موضوع اور مفہوم کی نسبت سے نئی ترکیبیں اور علامتیں، نئی تشبیہیں اور شعری تصویریں بنائیں ہیں۔ جو جدید سیاسی اور سماجی اداروں اور قدروں سے متاثر ہیں جیسا کہ ”بے کراں رات کے سناٹے میں“

تیرے بستر پہ مری جان کبھی
آرزوئیں ترے سینہ کے کھستانوں میں
ظلم سہتے ہوئے حبشی کی طرح رنگتی ہیں
آرزوؤں کو ظلم سہتے ہوئے حبشی کے رنگنے سے تشبیہ دے کر رآشد نے جہاں ایک عورت کی داخلی کیفیت کی تصویر کھینچی ہے وہاں حبشی قوم کی انتہائی مظلومیت کا نقش بھی اُبھارا ہے۔ اس تشبیہ سے

جہاں عہدِ غلامی کے دردناک مناظر ہماری آنکھوں کے سامنے گھوم جاتے ہیں۔ وہاں مغربی حکمرانوں کے ظلم اور جبروتِ تشدد کا خیال بھی آتا ہے۔ جس کی مشقِ راج بھی قومِ حبش پہ جاری ہے۔

نسلی، قومی اور سیاسی تعصب نے مشرق اور مغرب کے درمیان نفرت اور بگڑائی کی جو لکیر کھینچی ہے، اُس کو واضح کرنے کیلئے راشدؒ "اجنبی عورت" میں "دیوارِ رنگ" اور دیوارِ ظلم کی ترکیبیں لائے ہیں، جو ایشیاء پر یورپ کی تاخت اور ایشیائی اقوام کی جدوجہدِ آزادی سے بے حد متاثر ہیں۔.....

راشدؒ کے ہاں جذباتِ نفسِ لاشعور، اور فکرِ بلا واسطہ یا بالواسطہ قدرتی نسبت سے آزاد تسلسل پیدا ہوتا ہے۔ نفسیاتی تحلیل اور جذباتی تسلسل ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ کہیں کہیں فکر کی لہریں بھی اُبھر آتی ہیں۔ اس طرح انسانی نفسیات کا فطری، خود ساختہ، خارجی لحاظ سے غیر معین لیکن مسلسل عمل راشدؒ کی آزاد نظموں میں آزادیِ ظہار کی راہ پالیا ہے۔ آزاد تسلسل راشدؒ کی آزاد نظموں کی اہم خصوصیت ہے۔ "دریچے کے قریب" پہلی کرن "آنکھوں کے جال" "جراتِ پرواز" "بے کراں رات کے سناٹے میں" "اجنبی عورت" "ہونٹوں کا لمس" "عہدِ وفا" "شاعرِ در ماندہ" "انتقام" آزاد تسلسل کی بہترین مثالیں ہیں۔ ان میں راشدؒ علیحدہ علیحدہ مصرعوں اور بندوں میں مختلف داخلی اور خارجی تصویروں کھینچتا ہے۔ ان میں بالواسطہ یا بلا واسطہ کوئی نسبت ہوتی ہے۔ یکے بعد دیگرے یہ تصویریں کھینچی جلی جاتی ہیں۔ ایک خیال سے دوسرا خیال اُبھرتا چلا آتا ہے۔ ان تصویروں کے تسلسل اور مجموعی تاثر سے مکمل تصویر تیار ہو جاتی ہے۔ اور اصل مفہوم واضح ہو جاتا ہے۔ بعض اوقات بظاہر ان تصویروں میں کوئی ربط دکھائی نہیں دیتا۔ نظم بُہم نظر آتی ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ راشدؒ کی آزاد نظموں میں مختلف تصویروں اتنی تیز رفتاری سے کھینچی جلی آتی ہیں کہ پڑھنے والے کا ذہن فوری طور پر کسی تسلسل کا اندازہ نہیں کر سکتا۔

لیکن جہاں کہیں راشدؒ نے کوئی نیا لیکن عجز و افح استعارہ استعمال کیا ہے۔ وہاں ابہام کی صورت پیدا ہو گئی ہے۔ جیسے خود کشی میں ایک جگہ "محبوبہ" کا لفظ استعمال کیا ہے۔ اور اس سے زندگی مراد لی ہے۔

اس ایک لفظ کی وضاحت کیلئے راشد کو نظم کے آخر میں نوٹ لکھنا پڑا۔ یہ مکمل ابہام کی مثال ہے۔

نئے استعاروں، ترکیبوں اور علامتوں کی لُبثت پر کوئی ایسی روایتی مثالیں نہیں ہوتیں جن سے قاری کا ذہن پہلے سے مانوس ہو اور فوری طور پر اصل چیز تک رسائی حاصل کرے۔ جیسا کہ روایت کے تسلسل میں ہوتا ہے۔ نئے استعاروں کو سمجھنے کیلئے ہر شخص کو ذہن پر تھوڑا بہت زور ضرور دینا پڑتا ہے۔ لیکن جب ہم ابلاغ کو ادب و فن کا اہم ترین جزو قرار دیتے ہیں تو شاعر کو ہر دور میں اپنے ذہن اور قابض کے ذہن کے درمیان ایک مشتہ اتحاد ضرور قائم رکھنا پڑے گا۔ وہ زبان و بیان کی ایک مخصوص حد سے تجاوز نہیں کر سکتا۔ اُسی حد کے اندر رہ کر نئے استعارے اور علامتیں تراشنے کا مستحق ہے۔ اس حد سے ذرا اُدھر ہٹ جانے سے اُس کی زبان پڑھنے والوں کیلئے ناقابلِ فہم ہو جائیگی۔ بعض شاعر جن کا مقصد ابلاغ نہیں بلکہ صرف جذبات و خیالات کا فوری اظہار ہوتا ہے۔ وہ استعارے کے تعین میں غور و خوض سے کام نہیں لیتے۔ من مانے استعارے اور علامتیں استعمال کر لیتے ہیں۔ آزاد کی فکر اور آزادی اظہار کے بد نظر نفسیاتی نقطہ نظر سے کام لیتے ہیں اور اس طرح اصل مفہوم سے نزدیک یا دور کی لُبثت رکھنے والی جوتے بھی سب سے پہلے ذہن میں آتی ہے۔ اُس کو من و عن بظور استعارہ استعمال کرتے ہیں۔ اگر استعارہ اصل مفہوم سے کوئی نزدیکی لُبثت رکھتا ہے، اور قاری کا ذہن بھی اُس سے کم و بیش قبول کر لیتا ہے تو مفہوم بہتر و واضح ہو جائیگا۔ اس کے برعکس جوں جوں اصل مفہوم اور استعارہ کے درمیان مناسبت کا فاصلہ بڑھتا جائیگا۔ اُس مقدار سے ابہام میں بھی اضافہ ہوگا۔ اور ایک حد کے بعد مکمل ابہام کی صورت پیدا ہو جائیگی۔ میراجی کی شاعری میں مکمل ابہام کی بیشمار مثالیں موجود ہیں۔ لیکن راشد کی زیادہ تر نظموں میں ابہام مطلق نہیں۔ ان میں مفہوم کسی مرحلہ پر بھی دھندلا نہیں ہوتا اور شعریت کے عناصر بھی بدرجہ اتم موجود رہتے ہیں۔

راشد کی زبان تسلیم یافتہ طبقہ کی زبان ہے۔ موضوع کے لحاظ سے بھی راشد کی آزاد نظموں کا دائرہ

محدود ہے۔ وہ زیادہ تر زندگی کے ایک رخ کی ترجمانی کرتے ہیں۔ مشرق کے فرسودہ نظامِ زندگی سے تفراری، ارضِ مشرق کے تنزلِ حیات کا یقین، افسردگی، بے رونقی اور اندوہ کا شدید احساس، مستقبل سے مایوسی اور ناامیدی، اس زہر بھری زندگی سے آزادی حاصل کرنے کی تڑپ، بہیمیت، سنگدلی اور نفرت کے مقابلہ میں رسانی محبت اور بشریت کے خواب، تعمیر نو کی خواہش لیکن جہد و عمل اور رجائیت کی بجائے قنوطیت، شکست خوردگی اور ابدی یاسیت کا رجحان، زندگی کی ناتوانی، اندوہ، افسردگی اور غم سے فرار، فرار کیلئے فن، شہر آب اور حبسی آسودگی کا انتخاب، عورت کے پہلو میں پناہ ڈھونڈنی یا گھبرا کر خودکشی کا عزم کر لینا، یہ ارشاد کے مخصوص موضوع ہیں۔ خاص کر قومی آزادی سے پہلے اور کم و بیش آج بھی ہندوستانی متوسط طبقہ کے ایک خاص حصہ میں اس قسم کی فکری یاسیت ملے گی۔ ارشاد خود بھی اسی طبقہ سے ہیں۔ ارشاد نے اپنی آزاد نظموں میں انفرادی اور اجتماعی دونوں لحاظ سے اپنے طبقہ کے ذہنی نظام کی بھرپور عکاسی کی ہے۔ اگرچہ ایک نظم ”پہلی کرن“ میں امید کی ہلکی سی شعاع نظر آتی ہے۔ لیکن زندگی کے رجحانی رخ، بہتر زندگی کیلئے مشرقی عوام کی جدوجہد، انقلابی رجحانات، ترقی پسند اداروں اور صحت مند قدروں کی اہمیت سے ارشاد بہت زیادہ غافل رہے ہیں۔ اس لحاظ سے ارشاد کی آزاد نظموں کا حلقہ زیادہ وسیع نہیں ہو سکا۔ لیکن موضوع اور زبان و بیان کے اپنے حلقے میں جس قدر چابک دستی اور خوش سلیقگی سے قریباً تمام نظموں میں شعریات کے عناصر کو برقرار رکھنے میں ارشاد نے کامیابی حاصل کی ہے۔ دوسرا کوئی آزاد نظم نگار اس کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔ ارشاد کا طرزِ فکر خالص شاعرانہ طرزِ فکر ہے۔ یعنی جذباتی شاعری میں خالص غلیظانہ، سائنٹفک، خشک، رد کے پھیلے اور منطقی طرزِ فکر کی گنجائش نہیں ہوتی۔ فلسفہ اور سائنس کے برعکس شاعر کا طرزِ فکر جذباتی رنگ میں رنگا ہوتا ہے۔ شاعر کسی شے کے تعلق صرف سوچا ہی نہیں بلکہ اُس سے محسوس بھی کرتا ہے۔ اور اُسی جذباتی آہنگ سے اُس کا اظہار و ابلاغ کرتا ہے۔ تاکہ دوسرے بھی اُسے

محسوس کر سکیں۔ رائیڈ ہر نظم میں طرزِ فکر کے شاعرانہ معیار پہ ثابت قدم رہتے ہیں۔ سردار جعفری کی طرح صحافتی رنگ اختیار نہیں کرتے۔

قافیہ، ردیف اور بحر کی پابندی کے بغیر نظم میں موسیقی اور ترنم کا مجموعی اثر قائم رکھنا آسان نہیں۔ لیکن راشد نے یہ مشکل بھی آسان کر دکھائی۔ جذبہ، خیال اور ذہنی ترنم کے مناسب عروضی رکن، جگہ جگہ بغیر التزام کے قافیہ کے کھٹکے، صوتی تناسب و توازن، الفاظ کی تکرار، خیال کی کیفیت کے مطابق مصرعوں کا اختصار اور طوالت، حسی ترکیبیں، سبکے حسن کارانہ میں سے راشد شعریّت کو برقرار رکھنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ اور مختلف جذباتی، نفسیاتی، ادنیٰ فکری عناصر کو نظم کی وحدت میں سمونے، فنی ہم آہنگی اور موسیقانہ ربط عطا کرنے میں کمال کی درجہ رکھتے ہیں :-

بُجھ گئی شمعِ ضیا پوشِ جوانی میری !
 آج تک کی ہے کئی بار محبت میں نے لہ
 اشکوں اور آہوں سے بریز ہیں رومان مرے
 ہو گئی ختم کہانی میری
 مٹ گئے میری تمناؤں کے پروانے بھی

(جراتِ پرواز)

اس بند میں یاس، حسرت، اور غم کا بلا جلا جذبہ کار فرما ہے، دوسرے بند میں شاعر سنجالا لیتا ہے۔ ایک بار پھر سے جراتِ اور عمل کے زندگی بخش جذبات مشتعل ہوا اُٹھتے ہیں۔ اور معنویت کے پردوں سے دوسرا بندا یک جہا کے ساتھ حروف کی تکرار، صوتی تناسب، قافیہ کے کھٹکوں، آواز کے مدد جزر اور ترنم سے بھرپور انداز میں برآمد ہوتا ہے۔ اور ہمارے ذہن میں ایک جراتِ زندانہ و لُغزِ مشِستانہ کی جذباتی مگر کیف آور پھلجھڑیاں چھوڑتا

ایک بار اور محبت کر لوں

سُئی ناکام سہی

اور اک زہر بھرا جام سہی

ایک بار اور محبت کر لوں

ایک "انسان" سے الفت کر لوں

میرے ترکش میں ہے اک تیر ابھی

جھکے کو ہے جرأتِ تدبیر ابھی

برسرِ جنگ ہے تقدیر ابھی

اور تقدیر پہ پھیلانے کو اک دام سہی

یتیرے بند میں شاعر امید و بیم کے ہلورے کھاتا ہوا، ایک شیریں خوش فہمی سے ہو کر خود فریبی کی
منزلوں تک جا پہنچتا ہے ۔

یا تو جی اُٹھوں گا اس جرأتِ پرداز سے میں

اور کردگی و فنا زندہ جاوید مجھے

خود بنا دے گی ر و جا دہ امید مجھے

رضعتِ منزلِ ناہید مجھے

یا اُتر جاؤں گا میں یاس کے دیرالوں میں

اور تباہی کے نہاں خالوں میں

تاکہ ہو جائے مہیا آخر
 آخری حد تنزل ہی کی دید مجھے
 تاکہ ہو جاؤں اسی طرح شناسا آخر
 نور کی منزلِ آغاز سے میں
 اپنی اس جرأتِ پرواز سے میں

بظاہر تینوں بند مختلف النوع جذبات کے آئینہ دار ہیں۔ لیکن تینوں ایک شدید قسم کے سوز و گداز اور قلبی
 تڑپ کے جذبہ کی ہمہ گیر کیفیت سے اس طرح منسلک کر دئے گئے ہیں کہ شروع سے آخر تک نظم کی مجموعی
 موسیقانہ وحدت بھی برقرار رہتی ہے، اور اپنی جگہ ہر بند کا انفرادی ترنم بھی قائم رہتا ہے۔ یہ کمال درجہ کی
 شعری صنت گری ہے۔

قافیہ اور بحر کے آزاد استعمال سے نظم کی مجموعی موسیقی اور ترنم کا انداز ملاحظہ ہو،

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
 زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں
 ڈر سے لرزاں ہوں کہیں ایسا نہ ہو
 رقص گہ کے چور دروازے سے آکر زندگی
 ڈھونڈ لے مجھ کو نشانِ پائے مرا
 اور جرمِ عیش کرتے دیکھ لے

.....

رقص کی یہ گردشیں۔

ایک بُہیم آسیا کے دُور میں
کیسی سرگرمی سے غم کو روندتا جاتا ہوں میں

.....

زندگی میرے لئے
ایک خونیں بھڑے سے کم نہیں
اے حسین و اجنبی عورت اسی کے دُور سے میں
ہو رہا ہوں لمحہ لمحہ اور بھی ترے قریب

.....

عید پار سینہ کا میں انسان ہوں
بندگی سے اس درودیوار کی
سوجھ بکھی ہیں خواہشیں بے سوز و رنگ و ناتواں
جسم سے ترے لپٹ سکتا تو ہوں
زندگی پر میں جھپٹ سکتا نہیں
اس لئے اب تھام لے

اے حسین و اجنبی عورت مجھے اب تھام لے۔

یہاں ارکان کی روانی اور مصرعوں کے اختصار اور طوالت سے صرف قص کی کیفیت ہی آشکار نہیں ہوتی بلکہ
شاعر کی ذہنی حالت بھی نمایاں ہوتی ہے، خوف، خدشہ اور گھبراہٹ کے امتزاج سے شاعر کا ذہن ایک عجیب
حالت لئے سوئے ہے۔ جس کے تاثرات کو درانداز نے اس نظم میں فنی ارتسام کے کمال تک پہنچا دیا ہے۔

میراجی

میراجی کی توجہ کا مرکز زیادہ تر زندگی کا جنسی پہلو رہا ہے۔ فراڈ کی نفسی کے زیر اثر میراجی نے دنیا کی ہر بات کو جنس کے آئینہ میں دیکھا ہے۔ سیاسی و سماجی اسباب یہ نگاہ بنیں ڈالی۔ محض تجزیہ نفس سے زیادہ دلچسپی لی ہے۔ انفرادی جنسی گھٹن اور داخلی تاثرات کی ترجمانی میں محو ہو گئے ہیں جنس اور اُس کے تعلقات میراجی کی آزاد نظموں کا عام موضوع ہیں۔ سماجی انسان اور زندگی کے دوسرے مسائل کو میراجی نے نظر انداز کر دیا ہے۔

فنی لحاظ سے میراجی کی آزاد نظمیں دو خانوں میں تقسیم ہو جاتی ہیں۔ ایک وہ جن کا مضمون صاف اور واضح ہے۔ اور شہریت کے لحاظ سے بھی دلکش ہیں۔ دوسری قسم کی نظموں کو شدید ابہام اور نثریت کی وجہ سے سواں رُوح قرار دیا جائے تو کوئی بالکل نہ ہوگا۔ ”سنگ آساں“ ”تفاوتِ راہ“ ”جارتی ادب کا مکان“ ”سر سرائی“ ”کر دین“ ”انفاد“ یہ سب اسی قبل کی نظمیں ہیں۔ یہ نظمیں ۱۹۳۸ء کے بعد کی تخلیق ہیں۔ اس وقت اور پوزیم کی تحریکوں اور فراڈ کے نظریہ لاشعور کے اثر سے تشدید کی اشارت تک میراجی یورپ کی رمزیت کا سکار ہو چکے تھے۔ اشارت کے بانی بادلیئر، ورلین اور میلارے، کے نظریہ کے مطابق شعری حسن و لطافت کا راز اس بات میں پوشیدہ ہے کہ شاعری پُر خفہ والے کو غور و فکر کی دعوت دے یعنی شعر کا بانی سمجھ نہ آ سکے اور قاری کو ذہن پر کافی سے زیادہ زور دینا پڑے۔ اس نظریہ کے تحت شاعری میں اشارات و کنایات کا ہونا لازمی ٹھہرا۔ نہا رہے کہ شاعری کے اس نقطہ نظر اور معیار کے مطابق جس نظم میں زوہم اور قرین از قیاس استعارے اور علامتیں استعمال ہونگی۔ وہ معیاری اور اعلیٰ درجہ کی نہ سمجھی جائیگی، استعارے اور علامتیں جس قدر دُور از فہم اور دقت طلب ہوں گے اُسی قدر شاعری اعلیٰ اور بلند پایہ تصور کی جائے گی۔ اس طرح ابہام شاعری کے محاسن میں شمار ہونے لگا۔ شاعری میں ادق علامتوں اور اشاروں کے ذریعہ احساسات، جذبات اور خیالات کی عکاسی کا رواج ہوا۔ دوسرے الفاظ میں اشارت شاعری کا مقصد قرار پائی۔ ابلاغ کے

سارے تقاضوں کو پس پشت ڈال دیا گیا۔ بلکہ بالکل نظر انداز کر دیا گیا۔ شاعر اور قارئین میں زبان و بیان کی جو نفاس ہوتی ہے، وہ ٹوٹ گئی۔ اجنبی زبان اور ناقابل فہم استعاروں کی بھرمار سے شاعری ایک جیتان ایک محابن کر رہ گئی۔ جیسا کہ پہلے ذکر آچکا ہے، فراسڈ کے نظریہ لاشعور نے اس تحریک کو اور بھی تقویت پہنچائی۔ فراسڈ نے نفسیاتی تحقیق کے دوران لاشعور کی کارفرمائی کا انکشاف کیا۔ اور شعور کے مقابلہ میں اس کی حیثیت و اہمیت اولیٰ پر زور دیا۔ اس طرز فکر نے شاعری اور فن پر شدید اثرات چھوڑے ہیں۔ شاعری کا رشتہ شعور سے توڑ کر لاشعور سے جوڑ دیا گیا۔ لاشعور کی دھندلی فضا کو آوارہ، بے ربط و بے آہنگ خیالات و جذبات بھی شاعری کے موضوع میں در آئے۔ شاعری ایک مبہم سا خواب بن گئی۔ جس کا فہم و ادراک سے کوئی تعلق نہیں ہو سکتا۔ لاشعور کی کارفرمائی کے بد نظر یہ خیال بھی عام ہوا کہ عالم خواب اور بیداری کے سپنوں کی زبان یعنی علامت اور استعارے کی زبان ہی ایک ایسا بے ساختہ ذریعہ اظہار ہے جس کے ذریعہ ہی لاشعوری خیالات و جذبات کا آزادی سے مکمل اظہار ممکن ہے۔ اور اس قسم کے استعارے اور کنائے ہی نفس لاشعور کے ترجمان ہو سکتے ہیں۔ کیونکہ یہ فوری طور پر ذہن میں ابھر آتے ہیں۔ اور اصل مفہوم سے ان کا نہایت فطری تعلق ہوتا ہے۔ اس نظریہ سے اشارت اور ابہام کی تحریک کو نظریاتی مدد مل گئی۔ پہلے سے بھی زیادہ ذاتی یا داخلی استعارے اور اجنبی زبان استعمال ہونے لگی۔ موضوع کی بے ترتیبی بھی شاعری کا جزو بن گئی۔ گویا فراسڈ کے نظریہ لاشعور کے اثر سے شاعری میں داخلی اور خارجی یا فکری و فنی لحاظ سے ابہام مکمل ہو گیا۔ اور شاعری بے معنی الفاظ کا مجموعہ نظر آنے لگی۔

اردو میں میراجی اشارت اور سوریلزم کے بے بڑے پیرو ہیں۔ اور ہماری شاعری میں فن اشارت کے پیش رو بھی آپ ہی ہیں۔ اس لحاظ سے میراجی کی آزاد نظموں کا بیشتر حصہ فکری اور فنی بے راہ روی کا عرماں اظہار ہے۔ جس کا پردہ رکھنے کی ناکام کوشش کی گئی ہے۔ دیباچے میں یوں رقمطراز ہیں :-

”یہ نظمیں اپنی شخصیت اور انفرادی ذہانت کا اجالا ہی اجالا ہیں۔ جن کیلئے کسی فالو

اجائے کی ضرورت نہیں..... بہت سے لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ میں صرف
 ٹنگھم بات کہنے کا عادی ہوں۔ لیکن ذرا سا تفکر اُنہیں سمجھا سکتا ہے کہ بہت سی
 اور باتوں کی طرح ابہام بھی ایک اضافی تصور ہے۔ مختلف انسانوں میں بصیرت کے
 مختلف درجے ہیں اور بھارت کے مختلف طریقے اُنہیں حاصل ہیں۔ اُن سے کام لینا ہی
 زندگی کا نام ہے۔“

(میراجی دیباچہ ”میراجی کی نظموں“)

یرے خیال میں اگر ذرا سا تفکر درکار ہو، تو پورا ٹھہر کر سوچنے اور ذرا غور کرنے سے ہمارے ذہن کا دھندلا حصہ ہوتا ہے،
 اور ہم بھی ان نظموں کی شخصیت اور انفرادی ذہانت کے ”اجالا ہی اُجالا“ سے اخذِ نور کر پاتے، ان کی نزاکت اور
 اندازِ بیان سے لطف اندوز ہو سکتے اور ان کی گہرہ کشالی میں ایک طرح کا جمالیاتی کیفِ فوسوس کر سکتے تو یقیناً ان
 نظموں کی ذہانت پر حرف نہ آتا۔ لیکن کیا کریں، ان نظموں میں اتنا شدید ابہام ہے کہ اُنہیں بھہم کہنا ہی بڑا کر
 اس سے انکار نہیں کہ ابہام بھی ایک اضافی تصور ہے۔ اور مختلف انسانوں میں بصیرت کے مختلف درجے ہیں ایک شخص
 کیلئے ایک بات قابلِ فہم ہو سکتی ہے۔ اور دوسرے کے لئے بے معنی۔ پھر بھی ہر دور میں سلسلہ خیال اور زبان و بیان کے
 کچھ حدود ہوتے ہیں۔ جن کے اندر شاعر اور قارئین میں رشتہٴ مفاہمت برقرار رہتا ہے۔ ان حدود کے اندر رہ کر ہی
 شاعر فکری اور فنی جولانیاں دکھلانے کا مستحق ہے۔ ان حدود میں اتنی گنجائش ہوتی ہے کہ کم بصیرت رکھنے والے
 بھی تسلیم اور سنجیدہ مطالعہ سے اپنے دور کے ہر شاعر کو سمجھ سکیں۔ لیکن میراجی نے ان نظموں میں اپنے ادق قارئین
 میں ابلاغ اور مفاہمت کے تمام تقاضوں کو بالائے طاق رکھ دیا ہے۔ ذاتی اور داخلی استعارے کے علاوہ اور
 تمثیلیں کثرت سے استعمال کی ہیں۔ ان کو سمجھنے کیلئے شاعر کے لاشعور کا جائزہ لینے کی ضرورت پڑتی ہے اور حقیقت
 یہ ہے کہ اس راز کو سورسِ میراجی کے مکمل طور پر اور کوئی نہیں جان سکتا۔

نثر سے فرق کرنے کیلئے نظم کی زبان میں جو ایک طرح کا تناسب، توازن اور آہنگ ہوتا ہے

ان نظموں میں وہ بھی برقرار نہیں رہتا۔ مثال کے طور پر آدرش کا ایک بند ملاحظہ ہو:-

”بس اب تو ایک اجنبی ہجوم سامنے ہے، اور میں ہوں، اور کوئی بھی نہیں،

وہ باغ ایک خرابہ ہے کہ جس میں جھیل کے جزیرے پر محل دکھائی دیتا تھا،

محل کہاں بس اب تو چند جو کھٹیں، شکستہ فرش کہہ رہا ہے — ہم بھی تھے،

ہر ایک شے کو شب کی تیرگی نے اپنی گود میں چھپایا ہے۔

اندھیری رات گھات میں لگی ہے اب وہ چاہتی ہے مجھ کو مجھ سے چھین لے۔

اس بند کے تمام مصرعوں کو اگر سلسلہ وار ایک ساتھ رکھ دیا جائے تو بالکل پتہ نہیں چلتا کہ یہ نظم ہے یا نثر ملاحظہ ہو:-

”بس اب تو ایک اجنبی ہجوم سامنے ہے، اور میں ہوں، اور کوئی بھی نہیں،

وہ باغ ایک خرابہ ہے کہ جس میں جھیل کے جزیرے پر محل دکھائی

دیتا تھا، محل کہاں بس اب تو چند جو کھٹیں، شکستہ فرش کہہ رہا ہے

— ہم بھی تھے، ہر ایک شے کو شب کی تیرگی نے

اپنی گود میں چھپایا ہے۔ اندھیری رات گھات میں لگی ہے

اب وہ چاہتی ہے مجھ کو مجھ سے چھین لے۔“

اس قسم کی نظم کو نثر نما نظم کہہ سکتے ہیں۔ کیونکہ ایسی نظموں کی زبان اور نثر کی زبان میں کوئی فرق نہیں ہوتا صرف

عروضی رکن کی پابندی کے لحاظ سے نظم میں شمار ہوتی ہیں۔ ایک تقطیع داں مستقل رکن عرضی کو پہچان کر نثر نما نظموں

کو روانی کے ساتھ پڑھ سکتا ہے۔ لیکن عام آدمی کیلئے یہ نثر سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتیں اور سچ یہ ہے کہ ان نظموں

میں نثر کا لطف بھی جاتا رہتا ہے۔ اس لئے کہ انہیں شاعری سے منسوب کیا جاتا ہے۔ یہ نثریت ان نظموں کی

دوسری بڑی خامی ہے۔ دراصل ذہنی ترنم اور جذباتی آہنگ کی رجحانی کیلئے شعر کی زبان میں جس قسم کے بھلے اور تناسب، ترنم اور آہنگ کی ضرورت ہوتی ہے وہ نثر نما نظموں میں قائم نہیں رہتا۔ کسی نثر نما آزاد نظم کو پڑھنے سے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے شاعری سے اُس کی رُوح جھین لی گئی ہو۔

بس یہی ہے میراجی کی آزاد نظموں کی بقول میراجی شغیت اور انفرادی ذہنیت۔ ارشادیت میں سارا مفہوم دھندلا جاتا ہے۔ اور نثریت کے رُحمان سے نظم کا جذباتی آہنگ بھی دم توڑ دیتا ہے۔ اور ساری چیز مہمل الفاظ کا مجموعہ سا نظر آتی ہے۔ جسے ہم نظم میں شمار کر سکتے ہیں نہ نثر میں۔ مثال کے طور پر ”سرسراہٹ“ ملاحظہ ہو:-

یہاں — ان سلوٹوں پر ہاتھ رکھ دوں ؟
یہ لہریں ہیں۔ یہی جاتی ہیں اندھجھ کو بہاتی ہیں
یہ موجِ یادہ ہیں ساغر کی، خوابیدہ فضا دل سے
اچانک جاگ اُٹھتی ہے

حقیقت کے جہاں سے کوئی اس دنیا میں در آئے
تو اس کے ہونٹ متبسم ہوں۔۔۔۔۔ شاید قہقہہ اُٹھ کر
مرے دل کو جکڑے اپنے ہاتھوں سے،

مگر میں یہ سمجھتا ہوں کہ یہ لہریں ابھی تک ساحلی منزل سے ناواقف ہیں، یونہی اک بہانہ،
کر رہی ہیں اک بہانہ کس کو کہتے ہیں ؟

بہانے ہی بہانے ہیں،

بڑھاکر رکھ دیا لہروں پہ میں نے ہاتھ — مرا ہاتھ اکشتی کی مانند ایک موج تُو
کی اُفتاد کے جلوے کو مٹا منے لاکر —

ہوا ہے گم

سب موجِ تخیل کی روانی تھی

مگر میں سوچتا ہوں بات جو کہنے کی تھی میں نے نہ کیوں پہلے کہہ دی — وقت کا
بے فائدہ مصرف

ہر اک پوشیدہ منظر کو

اُگل ڈالے گا، اک لمحہ وہ آئے گا

کہ جب اس بات کے سُنے پہ سُنے والے سوچیں گے۔

بہانہ کیا تھا؟ سلوٹ کیا تھی، موجِ بارہ بھی کیا تھی۔

مگر شب کی اندھیری خلوتِ گنگنام کے پردے میں کھو کر ان کو

یہ معلوم ہو جائیگا اک پل میں

ادراک لذت کے کیفِ فخر میں کھو کے وہ بیاختہ یہ بات کہ اٹھیں گے کیا

مجھ کو اجازت ہے۔

”ہاں ان سلوٹوں پر ہاتھ رکھ دوں؟“ یہ جھجک کیسی؟

یہ لہریں ہیں انہیں نسبت ہے کالی رات کے غماک دریا سے

جو بہتا ہی چلا جاتا ہے، مڑکتا ہی ہتھیں پل کو

جیسے کچھ غرض اس سے ہتھیں میں ہاتھ رکھوں یا جھجک اس ہاتھ کو میرے

کلیجے سے لگا دے، اور میں سوجاؤں ان لہروں کے بستر میں

میراجی کی اشارت اور نثریت سے عہدِ حاضر کے کئی شعرا متاثر ہوئے ہیں۔

مُبہم نظموں کے علاوہ میراجی کے ہاں جذباتی آزاد نظمیں بھی ہیں جن میں مہریت کے اعلیٰ عناصر جھلک پڑتے ہیں۔ اگرچہ مُبہم آزاد نظموں کے مقابلہ میں ان کی تعداد بہت کم ہے، لیکن فنی لحاظ سے یہ نظمیں قابلِ قدر ہیں۔ ان نظموں میں ہتھارے اور علامتیں اس درجہ مگھم اور ادراک کی گرفت سے باہر نہیں۔ شیریں لہو ترنم اور رواں بحر میں جو ہندی موسیقیت سے قریب تر ہیں۔ پُر عظمت اور بارعب زبان کی بجائے ہندی آمیز خوش آہنگ، سلیسی، عام فہم زبان، مفہوم کے مطابق، موزوں اور دلفریب اندازِ بیان ان نظموں کی شان ہے :-

بس دیکھا اُدھر اور جھول گئے

جب حُسن نگاہوں میں آیا

من ساگر میں طوفان اُٹھا

طوفان کو جھپل دیکھ ڈری۔ آکاش کی گنگا دودھ بھری

اور چاند چھپا تارے سوئے، طوفان میا ہر بات گئی

۲۷۸۱

.....

ہر منظر، ہر اناں کی دیا اور میٹھا جا دو عورت کا

اک بل کو ہمارے بس میں ہے، پل بتیا سب مٹ جائیگا

اس ایک جھلک کو جھپلتی نظر سے دیکھ کے جی بھر لینے دو

تم اس کو یہیں کیوں کہتے ہو؟

کیا داد جو اک لمحے کی ہو وہ داد نہیں کہلا دے گی ؟
 (” جل جلاؤ ” میں سے)

نرم اور نازک تندر اور تیز
 میٹھا میٹھا درد مرے دل میں جا گا
 میرا ہے ، میرا ہے ، جھولا خوشیوں کا
 مست منوہر ، میٹھا میٹھا درد مرے دل میں جا گا
 جھول رہی ہوں جھول رہی ہوں سندر جھولا خوشیوں کا
 نرم بہاؤ تندر اور تیز
 پیار سے گھاؤ جنوں انگیز

.....
 جیون کی تڑی رُک جاے
 رُک جاے تو رُک جاے

.....

ہر مرے احساس کی ناؤ چلتی جاے ، نرم اور تیز !
 (” کیفِ حیات ” میں سے)

” دیو داسی اور بھجاری ” میں سادہ مترنم بحر مندر کے پوتر ، شائستہ ناچ کی فضا کے عین
 مناسب ہے۔ اس سے بازاری ، فحش اور بھڑکیلے ناچوں کی فضا میں فرق کیا جاسکتا ہے۔ ساتھ ساتھ
 الفاظ کی تکرار سے ناچ کی حالت بھی برقرار رہتی ہے اور بھجاری کی مشتعل حبیبی کیفیت کی تصویر بھی کھینچ جاتی ہے

لو ناچ یہ دیکھو، ناچ، پوٹر ناچ اک دیو اداسی کا

.....

جیسے دیوی کی مورت ہی جی کر ناچ رہی ہو ناچ !
 یا جھوٹے سے جل پریوں کی رانی دھرتی پر آئی ہو
 اور اپنی کئی ہر دلیاں ایسے ہلتی جاوے ، لہرائے
 یا جنگل کی چنچل ہرنی پتوں پر پھیلی جاوے
 ایک اندھیرے بن کی ناگن جھنکارے اور بل کھاوے
 جیسے مری للچائی نظریں بچکاریں اُس کا رنگ
 دیو اداسی دھرتی سے جھوکر دیسے دکھلاوے رنگ

باسوں میں بھنس بھنس کر آئی ہوئی انگلیا کی سلوٹ کو
 جب میں دیکھوں دل میں زور کی دھڑکن ہو ،
 اور تیزی سے سانس چلے
 لمبے ، ڈھیلے ، ڈھالے دامن میں لہروں کے بہنے سے
 اور گھومر کے پڑنے سے
 ذہن کی ہر اک رگ تھر کے
 آہوں کا نغمہ نکالے
 آگے آنا ، پیچھے جانا ، تھرک تھرک کر رہ جانا

سنبھل سنبھل کر گرتی جاے، گر گر کر سنبھالے
 ڈرنا، جھجکنا، پھر شوخی سے، بے باکی سے بھر آنا
 ڈمگ ڈوے دھرم کی ناؤ، ڈمگ برادھرم کرے!
 ناچ ناچ کر جب تھک جاے ہو جاے ہلکان
 لے جانے کیسولی میری، چین مرا اور میرا گیان

(دیو داسی اور سچاری)

ایک نظم ”مرگوشیاں“ ہے عنوان کو دھیان میں رکھ کر نظم کی ہیئت پر غور کیجئے۔ مصرعوں کی طوالت اور اختصار کے مناسب استعمال نے نظم کو شاعرانہ حسن کاری کے اعلیٰ مدارج تک پہنچا دیا ہے:-

آج رات

میرا دل

چاہتا ہے تو بھی میرے پاس ہو

اور سونیں ساتھ ساتھ

.....

آسمان بھی صاف ہے

اور ستارے اور چاند

بے خود و سرمست ہیں

تازگی

ہے عیاں

ذّرے ذّرے سے زمیں کے^{۸۱}، آہ لیکن بے بسی

اور تنہائی مری !

آج تو آجا، مری سہرا زبن،

آ بھی جا،

لے گھٹائیں آرہی ہیں بے نشان رفتار سے

اور ان کالی گھٹاؤں میں ہے سرستی خار

اور پانی کے ہیں تار،

تو بھی آ،

بل کے ہم

آج رات

سکا ہی لیں چاہت کا گیت

جسم بھی تیرا مجھے مرغوب ہے

اور تیری ہر ادا

ادبیہ چہرہ ترا

محبوب ہے

.....

آمرنی ننھی پری !

آمری من موہنی

آج رات

چاہتا ہوں تو بھی میرے پاس ہو۔

”دور و نزدیک“ میں مفہوم نہایت مختصر مگر اچھوتے انداز میں اُجاگر ہوا ہے۔

ترا دل دھڑکتا رہے گا

مراد دل دھڑکتا رہے گا

مگر دور دور!

زمیں پر سہانے سسے آ کے جاتے رہیں گے

یونہی دور دور!

ہمارے چمکتے رہیں گے

یونہی دور دور

ہر اک شے رہے گی

یونہی دور دور!

مگر تیری جاہت کا جذبہ

یہ وحشی سا نغمہ

رہے گا ہمیشہ

میرے دل کے اندر

میرے پاس پاس
ہمارے شعراء میراجی کے ان تجربوں سے بہت کچھ سیکھ سکتے ہیں۔

سردار جعفری

نے آزاد نظم کو عوامی جدوجہد کیلئے استعمال کیا ہے۔ اس سے طبقاتی کشمکش کو ابھارنے میں مدد ملی ہے۔ وہ اپنی شاعری کے ذریعہ موجودہ نظام حیات کو بدلنا چاہتے ہیں اُن کا بڑا مقصد عوام میں تاریخی شعور پیدا کرنا اور اُن کے ذہن کو انقلاب کیلئے تیار کرنا ہے۔ اس مقصد کیلئے وہ آزاد نظم کو بطور آلہ کار کے استعمال کرتے ہیں۔ اُن کی سب سے بڑی خصوصیت یہی ہے۔

انہوں نے آزاد نظم کو فاضل داخلی اور مبہم صنفی موضوعات کے جال سے باہر نکال کر عوامی مسائل کیلئے برآ کر عوام کی اقتصادی اور سیاسی زندگی کی تصویر کشی، کسان اور جاگیردار، غلام اور آقا، مزدور اور سرمایہ دار، سامراج اور محکوم ملکوں کا تضاد، آزادی کی جدوجہد، امن اور ترقی کی آرزو، انقلاب کا پیغام، سائنٹفک سیاسی نظریے کی ترسیل اُن کی آزاد نظموں کے عام موضوع ہیں۔ سردار کی اکثر آزاد نظموں کا رشتہ براہ راست ملکی اور عالمی سیاسی موضوعات سے غلک ہے۔ بلاشبہ اُن میں سے اکثر وقتی ہیں اور عوام سے خطاب اُن کا اہم مقصد ہے۔

سردار جعفری نے آزاد نظموں کے ذریعہ عوام سے قریب تر ہونے کی کوشش کی ہے۔ اس کوشش میں اُن کی زبان آسان، عام فہم اور رواں ہوتی گئی ہے۔ انہوں نے ہر لحظہ ابلاغ کو مدنظر رکھا ہے۔ اُن کے فن پر ابہام اور اشاریت کا سایہ بھی نہیں پڑا۔ وسعت موضوع اور ابلاغ و تفہیم کے پیش نظر یہاں آزاد نظم پہلی بار کھل کر آئی ہے۔ سردار کی آزاد نظموں میں ہماری شاعری روایتی تلازمہ خیال اور رسمی تمثیلات سے آزاد ہو کر زبان و بیان کی کھلی فضاؤں میں سانس لیتی ہے۔ یہاں نادر شاعرانہ تخیل اور تشبیہیں ہر خواص کا حصہ ہیں، عام معمولی پڑے لکھے لوگ بھی ان سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ یہاں آسان زبان اور تفصیلی اسلوب بیان کے ذریعہ یہی بار بار درد شاعری کا جادو عام فہم حُسن کی شکل میں عوام تک پہنچا ہے۔ یہ بہت بڑی کامیابی ہے۔

چند تفصیلی تشبیہیں اور شہری تہویریں ملاحظہ ہوں :-

بالیاں دھان کی گیہوں کے سہرے خوشے
 مہر دیوان کے مجبور غلاموں کی طرح
 اجنبی دیس کے بازاروں میں بک جاتے ہیں
 اور بد بخت کبانوں کی بلکتی ہوئی رُوح
 اپنے افلاس میں منہ دھانپ کے سوجاتی ہے
 ("فریب" سے)

شہر اور گاؤں شربت کے بریز پائے ہیں
 جو دادیوں اور میدانوں کی
 کشتیوں میں سبائے گئے ہیں
 ("سلاہ چین" سے)

آہ یہ میری اپنی ہی آواز ہے
 میرے اہل وطن کے دلوں کی صدا ہے
 جو ہمارے گلوں میں
 ایک زخمی پرندے کی مانند
 ڈیرہ سو سال تک بھڑ بھڑاتی رہی ہے
 ("خواب" سے)

ماؤں کی گودوں سے ہنستے ہوئے ننھے ننھے فرشتے اتر

کر زمیں پر چلیں گے

جس طرح باغ میں چھول، آکاش پر چاند تاروں کے جھرمٹ

سبز مغل کی وادی میں شبنم کے شفاف قطرے

(”نئی دنیا کو سلام“ سے)

ریشم اور سوت کے کارخانے

آبر کی طرح دھنکی ہوئی رُوئی کے نرم کالے

ناجی چرخیاں، گنگنائی ہوئی تگلیاں، سیکڑوں رنگ

کے تانے بانے

جیسے سورج کی زلکین کر رہیں

اپنی لاکھوں لپکتی ہوئی انگلیوں سے

آسمانوں پہ قوسِ قزح کی حبس چادریں بُن رہی ہیں ہوں۔

(”نئی دنیا کو سلام“ سے)

یا

یہ اشیاء کی زمیں، تمدن کی گوگھ تہذیب کا وطن ہے

.....

یہ خاک وہ خاک ہے کہ جس نے

سہرے گہیوں کے موتیوں کو جنم دیا ہے

یہ خاک اتنی قدیم جتنی قدیم انسان کی داستانیں

عظیم اتنی عظیم جتنی ہمالیہ کی بلندیاں ہیں
 حسین اتنی حسین جتنی حبیب اجنات کی اپرائیں
 یہ اپنی فیاضیوں میں دریائے نیل و گنگا سے کم نہیں ہے
 یہ گود بچوں سے اور بھولوں سے اور بھلوں سے بھری ہوئی ہے

.....

.....

ہمیں روایت کے خزانوں سے بابل و عینوا ملے ہیں
 فصاحتوں نے ہمارے بچپن کے ہونٹ چوئے
 بلاغتوں نے بڑی حبیب لوریاں سُنائیں
 زبان کھولی تو ویدا، انجیل اور قرآن بن کے بولے

.....

یہ ایشیا کی زمیں، تمدن کی کوکھ تہذیب کا وطن ہے ۔
 جبیں پہ تاروں کا تاج، پیروں میں جھاگ کی جھانجھنوں کا نغمہ

.....

فضاؤں میں بالاسری کا ہرا
 اُداس صحرا پیمبروں کی طرح خاموش اور گمبھیر
 کھجور کے پیرِ بال کھوئے

.....

سمندر کے قہقہے، ناریل کے پیڑوں کی سر د آہیں
تار کے تار سے برستے ہوئے تارے

.....

..... ریگ زاروں کے گرم سینے
گپھائیں جنت کی طرح ٹھنڈی

سمندروں میں کنول کے بھولوں کی طرح رکھے ہوئے جزیرے
وہ سیپوں کی مہنسی، وہ پنہال لڑکیوں کے چمکتے دانتوں کی طرح موتی۔
(”ایشیا جاگ اٹھنا“ سے)

اکثر آزاد نظموں میں سردار کا طرز فکر شاعرانہ نہیں، حکیمانہ یا صحافتی طرز فکر ہے۔ ان میں وہ جذبات کی راہ سے
شے تک پہنچتے ہیں۔ نہ اُس کو جذبات سے احساس میں رچا بکرا پیش کرتے ہیں، یہاں وہ شاعر کم ہیں،
مورخ اور سیاست دان زیادہ ہیں۔ اندازِ بیان خطیبانہ ہے، جوفن کو مجروح کرتا ہے، خارجی موضوع کو
رُکھے پھیکے نثری انداز میں پیش کر دیتے ہیں، ان نظموں میں داخلی سُوز اور جذباتی آہنگ کا فقدان
ہے، خیالات کی ناہمواری، مہرعوں کے ڈھیلے پن، سپاٹ پن اور نثری انداز سے ان نظموں کی مجموعی
موسیقی اور ترنم برقرار نہیں رہتے۔ ان کی طویل نظموں ”نئی دنیا کو سلام“ اور ”ایشیا جاگ اٹھنا“
میں آزاد نظم کے بیشتر حصے فنی لحاظ سے ناقص ہیں، جیسے :-

اپنے آباؤ اجداد کی اس زمیں پر

اس بہشت بریں پر

ہم کو اب چین سے سانس لینے کا حق بھی نہیں ہے۔

دیکھتا ہوں جب میں اپنے گھر کو

اس کے دیوار و در کو

اس کی گرتی ہوئی ٹوٹی ٹھٹ کو تو محسوس ہوتا ہے یہ گھر نہیں جیل

کی کوٹھری ہے ۔

کتنی ہی عورتیں کتیتوں اور بلبیوں کی طرح اپنے بچے نگلی

کو چوں میں جن رہی ہیں

.....

سانپ بچھو بھی آرام سے رہتے ہیں اپنے اپنے بلوں میں

بھڑے اور گیدڑ پہاڑوں کے غاروں میں اور جنگلوں کے

درختوں کے نیچے

دھوپ گرد اور بارش سے بچ کر بڑے جہین سے سوتے ہیں

لیکن انسان، معارف و خلاق انسان

آج انگریز کے راج میں گھر سے بے گھر ہوا ہے

(”نئی دنیا کو سلام“ سے)

کہاں ہوا ایشیاء کے بیٹو

تمہاری ماں اور اُس کی عصمت

فرانس، امریکہ، اور برطانیہ کے چپکلوں میں یک رہی ہے

تمہارے اپنے ہی گھر کے غدار آج دلال بن گئے ہیں

وہ کون ہیں؟ اُن کے نام کیا ہیں؟

وہ ملک و قوم و وطن کے غدار، عہدِ حاضر کے میر و جعفر
میں ان کمینوں کے گندے ناموں کی گندی فہرست کیوں گناؤں
کہ تم انہیں خوب جانتے ہو۔

مگر غلامی نے سینکڑوں سال کی غلامی نے ہم کو لڑنا سکھا دیا ہے
ہمارے اشکوں کی بوندیں اب گولیوں میں تبدیل ہو گئی ہیں
دیگرہ (”اشارہ جاگت گناہ“ سے)

ان نظموں میں کہیں کہیں خالص سیاسی موضوع کا خیالی سے شعری پیکر میں ڈھل گئے ہیں
جیسے —

آج ”سرمایہ داری“ وہ چنچل حسینہ نہیں جس کی بیاہی پر بڑبڑھی
”جاگیر داری“ خفا تھی

جو ہواؤں سے لڑتی تھی طوفان سے کھیلتی تھی
جو سمندر میں دھوئی تھی زلفیں

گوئدھ کران میں سوچ کی کرین

صبح سے شام تک ناجیتی تھی
اجنبی دیس کے اجنبی ساحلوں پر

تمہیں مارتی تھی

آج "سرمایہ داری"

بورہی قحبہ ہے، دلائی ہے پیشہ اس کا

اب وہ اک سالن لیتی ہوئی لاش ہے

سالہا سال سے سڑ رہی ہے

قبر میں باؤں لٹکائے بیٹھی ہوئی ہے

اس نے اپنی جوانی میں اپنی غلط کاریوں سے

کتنے بچے جنے ہیں

مُجھوک، بیکاری، افلاس، قحط و وبا، جہل، وحم

آنک، بینک

زہریلی گیس اور ایم کے بم اس کی گودوں کے پالے

ہوئے ہیں۔

اب یہ بچے جواں ہو گئے ہیں

زندگی کے لئے اک بلا ہو گئے ہیں

اور سرمایہ داری کی بورہی چٹال ان کی طاقت سے انسانیت

کا ہول چلی رہی ہے۔

لیکن سردار جعفری کا فن جھوٹی آزاد نظموں میں جس آب و تاب سے ظاہر ہوا ہے، طویل آزاد نظموں میں

میں نہیں ہو سکا۔ طویل نظموں میں موضوع کی طوالت بھی آڑے آتی ہے۔ سردار جھوٹی آزاد نظموں میں

شعریت کو برقرار رکھنے میں کافی حد تک کامیاب رہے ہیں۔ مثال کے طور پر "جیل" ملاحظہ ہو:-

تیرگی رستی ہے

جیسے زخموں سے سیہ خون کی بوندیں ٹپکیں

خامشی چلتی ہے

چیونٹیاں جیسے بدن پر رنگیں

قید میں چلتے ہوئے سالیوں کو

پتھر الٹے آنکھوں کی اندھی دیوار

ٹکٹکی باندھے ہوئے دیکھتی ہے

درد کی طرح سے اٹھتی ہیں انگلیں دل میں

ٹیس کی طرح سے بھولی ہوئی یاد آتی ہے

جیل کی خاک سے آہوں کا دھواں اٹھتا ہے

اور لوہے کی سلاخوں میں بدل جاتا ہے

بیڑیاں روتی ہیں، زنجیریں فغاں کرتی ہیں

کوڑے چیخ اٹھتے ہیں جلاؤں کی خونخواری

کتنی صدیوں سے ہے قائم یہ تشدد کا نظام

آج اسناکے سبجاری ہیں محافظ جن کے

دھارے اس وادی خاموش میں تھم جاتے ہیں

آنسو آنکھوں سے ٹپکتے نہیں جم جاتے ہیں

نامے بے سود ہیں بے کار ہے فریاد یہاں

ہم ہیں صید اور ہر اک ذرہ ہے صیاد یہاں
 اپنے ہاتھوں سے تشدد کو مٹانا ہوگا
 آہن کو سنگ کی دیوار کو دھانا ہوگا

نزدِ مثالوں کیلئے "فریب" آنسوؤں کے چراغ "اور سیلابِ چین" پیش کی جا سکتی ہیں۔

ناگہاں شور ہوا
 لوشبِ تاری غلامی کی سحر آہنچی
 انگلیاں جاگ اٹھیں

بریط و طاؤس نے انگریزی لی

اور مطرب کی ہتھیلی سے شامیں بھوٹیں
 کھل گئے ساز میں نغموں کے ٹپکتے ہوئے بھول
 لوگ چلائے کہ فریاد کے دن بیت گئے
 راہزن ہار گئے
 راہِ وجہیت گئے

.....

سمہنٹیں یہ تھا فرنگی کی فراست کا ظلم
 رہبر قوم کی ناکارہ قیادت کا فریب

.....

مُتم نے فردوس کے بدے میں جہنم لے کر
 کھدیا ہم سے گلتاں میں بہا آئی ہے
 چند سگوں کے عوض چند ملوں کی خاطر

تم نے ناموس شہیدانِ وطن بیچ دیا
 بائیاں بن کے اٹھے اور چمن بیچ دیا

کون آزاد ہوا؟
 کس کے ماتھے سے غلامی کی سیاہی چھوٹی
 میرے سینے میں ابھی درد ہے محکومی کا
 مادرِ ہند کے چہرے پہ اُداسی ہے وہی

.....

.....

(”فریب“ سے)

سردار کی چھوٹی آزاد نظموں میں بھی کہیں کہیں مصرعوں کا سپاٹ پن اور نثری انداز کھٹکتا ہے جیسے
 ”سلیب چین“ میں

چین اک بن رسیدہ گنگا ر تھا
 جس کے پیروں میں زنجیر، گردن میں طوقِ گراں تھا
 جس کے سینہ میں دل کی جگہ ایک بڑا زخم تھا
 ایک ناسور تھا

اور رگوں میں لہو کی جگہ حرف آنسو بھرے تھے
چلین اک درشتہ، اک کینز، ایک دوشیزہ کا نام تھا

جونہز اردل برس سے برسنہ

زمانے کے بازار میں بک رہی تھی
جس کے رُفّار حُوف اور درشت کے دوتھماتے ہوئے پھول تھے
آنکھوں کی بجائے سر سے سنج بلبے جمیلوں میں غم جم گیا تھا
جس کے جھڑے ہوئے پیر میلی روایات کی بیٹیوں میں بندھے تھے

سردار جعفری نے اکثر وقتی موضوعات پر قلم اٹھایا ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ وقتی موضوعات میں
شاعرانہ وقار اور وقتی ابدیت پیدا نہیں ہو سکتی۔ مجھے اس سے اختلاف ہے ثبوت میں **ساحر لدھیانوی**
کی ”آج“ پیش کی جا سکتی ہے۔ یہ آزاد نظم ۱۹۷۷ء کے ہنگاموں اور فرقہ وارانہ فسادات سے متعلق ہے۔
اس میں شاعر نے خارجی شاہدے کو اپنے احساس میں سمو کر پیش کیا ہے۔ صحافتی انداز اختیار نہیں کیا۔
موضوع کو داخلی جذبات سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔ اس طرح جذبات کی نرم آنچ، پُرسوز نغمگی اور الفاظ کی
موسیقی مفہوم کے ساتھ یک جان ہو کر وہ بھرپور تاثر پیدا کرتے ہیں جو ایک کایا بنظم میں ہوتا ہے۔

.....

میں تمہارا معنی تمہارے لئے
جب بھی آیا نئے گیت لاتا رہا
آج لیکن مرے دامن چاک میں

گردِ راہِ سفر کے سوا کچھ نہیں

میرے ربط کے سینے میں نعموں کا دم گھٹ گیا ہے
تائیں چنیوں کے انبار میں دب گئی ہیں
اور گیتوں کے سُر، ہچکیاں بن گئے ہیں

میں تمہارا معنی ہوں، نعمت نہیں ہوں
اور نعمت کی تخلیق کا ساز و سامان
ساتھ لیا آج تم نے مجھ کو دیا ہے
اور میں — اپنا ٹوٹا ہوا ساز تھامے
سرد لاشوں کے انبار کو تک رہا ہوں
میرے چاروں طرف موت کی وحشتیں ناچتی ہیں
اور انسان کی حیوانیت جاگ اُٹھی ہے

.....

بچے ماؤں کی گودوں میں سہمے ہوئے
عصیت سر برہنہ پریشان ہیں
ہر طرف شورِ آہ و بکا ہے
اور میں اس تباہی کے طوفان میں

آگ اور خوں کے ہیجان میں
 سرنگوں اور شکستہ مکالوں کے بچے بلے سے چڑ راستوں پر
 در بدر پھر رہا ہوں

مجھ کو امن اور تہذیب کی بھیک دو
 میرے گیتوں کے ٹکڑے، میری سُر، میری نئے
 میرے مجروح ہونٹوں کو پھر سوپ دو

.....

آج زنجیر محکومیت کٹ چکی ہے
 اور اس ملک کے محروبو بام درد
 اجنبی قوم کے ظلمت اشاں پھریے کی منحوس جھاڑوں سے آزاد ہیں

.....

ان کی آنکھوں میں تعمیر کے خواب ہیں
 ان کے خوابوں کو تکمیل کا روپ دو
 ملک کی وادیاں، گھاٹیاں، کھیتیاں
 عورتیں، بچیاں

ہاتھ بھیلے خیرات کی منتظر ہیں
 ان کو امن اور تہذیب کی بھیک دو

ماؤں کو اُن کے ہونٹوں کی شادابیاں
 ننھے بچوں کو اُن کی خوشی بخش دو
 ملک کی روح کو زندگی بخش دو
 مجھ کو میرا سہرا، میری کے بخش دو
 میرے سُر بخش دو، میری نئے بخش دو

.....

(ساحر لدھیانوی "آج" سے)

مخدوم محی الدین

وقتی موضوع کے اعتبار سے ایک اور کامیاب آزاد نظم "مخدوم محی الدین" کی "اسٹالین" کے چند بند ملاحظہ ہوں۔ موضوع کے لحاظ سے اس نظم کا حسن، توانائی اور وقار قابلِ دید ہے۔ مواد اور ہیئت کی ہم آہنگی اس کی کامیابی کی ضامن ہے۔

وہ زمیں اور وہ وطن

جس کی آزادی کا ضامن ہے شہیدوں کا لہو

جس کی بنیادوں میں جمہور کا عرق

اُن کی محنت کا اخوت کا محبت کا خیر

وہ زمیں

اُس کا جلال

اُس کا حشم

کیا میں اس رزم کا خاموش تماشا کی بنوں

کیا میں جنت کو جہنم کے حوالے کر دوں
 کیا میں تلوار اٹھاؤں نہ وطن کی خاطر
 مرے پیارے مرے فردوس بدن کی خاطر

.....

قرۃ العین ! مری جان عزیز

اور مرے فرزندو !

برق پارہ مرار ہوا رکھاں ہے لانا
 تشنہ خوں مری تلوار کہاں ہے لانا
 مرے نغے تو وہاں گونجن گے
 ہے مرا قافلہ سالار جہاں استالین

وہ مرا ملکِ جواں

وہ مرا بادۂ احمر کا جواں سال سبو

مری نوخیز مسرت کا جہاں

وہ مرا سروِ رواں ملکِ جواں

خطا کار درندوں نے جہاں

اپنے ناپاک ارادوں سے قدم رکھا ہے

.....

یہی محشر ہے دو عالم کا تصادم ہے یہی

ایک بُرا نا عالم

ایک نیا

ایک مرقی ہوئی بڑھیا کا لنگرُتا ہوا پاؤں

ایک ڈھلتی ہوئی چھاؤں

دوسرا ایک ابھرتے ہوئے سینہ کاشتاب

تیز اور تند شراب

.....

ہاں مرے ہم وطنو

جاؤ اور اپنے سمندوں کو ہمیں کر د

سُرخ فوجوں میں ملو

جوئے پُر جوش بنو، برق کا سیلاب بنو اور بہو

ایک دہکتے ہوئے، لگھلے ہوئے لوہے کا سمندر بن کر

غضب آلود بھنور بن جاؤ

اور فاشست خنازیر کو

غی اٹار کر د

ڈاکٹر محمد الدین تاثیر ”دوراہا“ میں دقتی موضوع کو فنی دوام بخشے میں کانیا
ہیں۔ مختصر لیکن نہایت دلکش مثالی انداز میں آزادی سے پہلے کے سیاسی ماحول کی سچی تصویر کھینچ دی ہے جس کے
شاعرانہ حُسن سے کوئی انکار نہیں کر سکتا ہے :-

ریل گاڑی پہ یہ گھمان ، الہی توبہ ! —

نہ مروت ، نہ تکلف ، نہ تبسم ، نہ ادا
یونہی اک غیر سُوری سی خشونت کا خروش ! —
بے ارادہ ہے تو کیا ، غیر سُوری ہے تو کیا
یہ نئے دور کے احساسِ غلامی کا شہرِ ظہور
انتقامانہ حکم کی نمود ! —

خانہ جنگی ہی سہی

ان میں اک اظہارِ لبّات بھی تو ہے
(چاک کرتا ہوں میں اپنا گریباں ہی سہی)

کُبلاتی ہوئی مخلوق کی اس دلدل میں
سینہ تانے ہوئے کچھ لوگ بڑھے جاتے ہیں
خوب چھنکارتے ، بچپن پھیلاتے ! —
لوگ ؟ وہ لوگ کالانعام نہیں

چرخ کو ٹھکرا رہے ہوئے جاتے ہیں

یہ لوگ — بڑے صاحب لوگ! —

یہ جو حکام ہمارے ہیں یہ حکام نہیں

جو ہمیں میں ہیں مگر ہم میں نہیں

یہ جو بندوں کے بلیا مگر آقا کے غلام

— با وفا ہوں تو ہوں بے دام نہیں! —

(تو دوست کسی کا بھی سنگمر نہ ہوا تھا)

ان پہ دنیا کی ہر اک راہ کشادہ ہے مگر

آج اک سنگِ گراں حائل ہے

کہ اٹھائے نہ اٹھے اور ہلائے نہ ہلے

دوسرے درجہ کے دروازے میں

ان کے آقاؤں کا اک فرد — فرنگی گورا

باہیں پھیلائے ہوئے راستہ روکے ہے کھڑا

(کون ہوتا ہے حریفِ نئے مردِ افکنِ عشق)

بیٹیاں بچنے لگیں — خدمتِ سرکار بجالانا ہے

اور سرکارِ دُہی خود سنگِ رہِ منزل ہے؟ —

زندگی آگئی دورا ہے پر

— دیر کیوں کرتے ہو بھاگو بھاگو

دوڑ کر تھرڈ کے ڈبے میں گھسو

اپنے ہم جنس غلاموں میں بلو
زندگی آگئی دورا ہے پر! —

(”دورا“ ڈاکٹر تاثیر)

مزید مثال کیلئے **فکرتونسوی** کی طنزیہ آزاد نظم ”بورژوازی“ قابل ذکر ہے :-

جلی فرازِ بام سے اتر کر ایک بیوا

جلی کھلی سڑک کی تیرگی پہ

جیسے کوئی بھوت ہو رواں

—

.....

ہنسی ، پُکار ، دھوم ، آں ، رقص ، قہقہہ
ادھر سے ایک قہقہہ ، ادھر سے ایک قہقہہ

.....

.....

مختار صدیقی

نے آزاد نظم میں بعض نئے تجربے کئے ہیں۔ اچھوتے موضوع، مواد اور

بہتیت کی ہم آہنگی اور وحدتِ ان تجزیوں کی انفرادی شان ہیں۔ مختار صدیقی کی کچھ نظمیں ہماری کلاسیکی موسیقی کے چند
راگوں سے متعلق ہیں۔ ان نظموں میں ”صوت کے زیرِ بوم (موسیقی)“ کے بنیادی تاثر، جذبہ یا خیال کو لفظوں کی

نقش گری (شعر) میں اُجاگر کیا گیا ہے۔ جبکہ مختار صدیقی نے ان نظموں کے متعلق خود لکھا ہے :-

”راگوں پر میری چند نظمیں، راگ اور بول (صوتِ محض اور الفاظ) کی منظوم تشریح ہیں۔ ایک ایسی وضاحت ہیں جو آواز اور صوتی فضا، کو لفظوں میں بیان کرنا چاہتی ہے۔“ (دیباچہ منسلب شبِ مختار صدیقی) ان نظموں کی ظاہری ہیئت میں ”راگ“ کی مخصوص تکنیک کا التزام کیا گیا ہے۔ جیسے راگ دھیرے دھیرے شروع ہوتا ہے، عروج تک پہنچتے پہنچتے سُردوں میں گرم رفتاری آجاتی ہے، اور پھر تکمیل تک لحن کا لہجہ تیز سے تیز تر ہوتا جاتا ہے۔ غرض موضوع اور فن کے لحاظ سے یہ نظمیں بالکل نئی ہیں

مختار صدیقی انہیں لفظی لغات کے نام سے تعبیر کرتے ہیں۔ ان لفظی نعموں میں جہاں سُر کے آثار چڑھاؤ اور تیز رفتاری کو دکھانا مقصود تھا، ارکانِ بحر کا آزاد استعمال کیا گیا ہے :-
مثال :-

روشنی تیز ہوئی
روشنی تیز ہوئی شمعوں کی
روشنی تیز ہوئی شمعوں کی فانوسوں کی
روشنی تیز ہوئی شمعوں کی فانوسوں کی اور شب
کی دلہن
روشنی تیز ہوئی شمعوں کی فانوسوں کی اور شب کی
دلہن شرمائی
روشنی تیز ہوئی شمعوں کی فانوسوں کی اور شب
کی دلہن شرمائی، لجا کر سمٹی
روشنی تیز ہوئی شمعوں کی فانوسوں کی اور شب

کی دہن شرمائی، لجا کر سمٹی، سمٹ کر بیٹھی

اچھیں ستموں نے دیا چاند کا جھومر اس کو

دو جہاں مطلع انوار ہوئے، دیکھو تو

ترکمان حجرت اکبر آید — حجرت اکبر آید !!

(”خیال درباری“ سے)

فخار صدیقی کی ددھویں آزاد نظمیں ”موہن جو ڈارد“ اور ”ٹکھو“ ہیں۔ ان میں شاعر نے عہدِ پارہیہ کے سوسے ویران کھنڈروں کے متعلق اپنے تاثرات کا اظہار کیا ہے۔ ”موہن جو ڈارد“ کا اسلوب ڈرامائی ہے۔ ”موہن جو ڈارد“ کے قدیم مکینوں کی ردھیں اور برآمد شدہ اشیاء اس نظم کے تخیلی کردار ہیں۔ جن کی زبانی شاعر نے اس کھنڈر کی تاریخی داستان دہرائی ہے۔ اور ساتھ ساتھ اپنے تاثرات کا اظہار بھی کیا ہے۔ اس ڈرامائی آزاد نظم کا فنی کمال یہ ہے کہ مختلف اوقات پر مقہوم کی تبدیلی کیساتھ مختلف اوزان استعمال کئے گئے ہیں، اس طرح کہ علمدہ سلسلہ ہر جزو کے محفوس ترنم کو بھی برقرار رکھا گیا ہے اور نظم کے مجموعی آہنگ میں بھی فرق نہیں آنے دیا۔

چند بند ملاحظہ ہوں :-

مگر یہ ویرانیوں کے مامن

یہ لہلہاتی ہوئی ہری کھیتوں کی گودی میں

اندھی بربادیوں کے مسکن

یہ پاستاں کے خلاء وحشی میں اوج تہذیب کا نشیمن

مرے وطن کی بُرائی عظمت کے یہ ہیں، اُجڑے ہوئے مدرائیں

صبحِ مستی کا یہ قصہ ہے کہ یہ ویرانے
 اب جو نشان ہیں، جب شہر تھے رستے بستے
 سُونی گلیوں کا یہ انبار، یہ حمام، یہ تال
 کہتے ہیں، اپنا ملک کونئی کہیں ہو، تو سُنے

.....

.....

دوسری رُوح : — ہاں ہمیں ہیں یہ خزاں دیدہ، نگوں سار نہاں
 خاک اور خشت کے اِن پھیلے خرابوں کے امیں
 پہلی رُوح : — اُن گنت صدیوں کے برحم تھپڑوں کا اُبال
 ہم نے جھیلایا ہے کہ دنیا ہمیں بھوئے نہ کہیں

مگر — ہزاروں برس کی گنما میوں کے پردے
 اِس تمدن کا اندھا مدفن بنے چھلے ہیں

.....

اور آٹار کو کھودا گیا.....

.....

اور اِک شہر برآمد ہوا

مُختہ کو چوں میں

صاف پکے گھروں میں

معد کے مُکتی مٹھ میں —

یہاں کے لوگوں کے ٹوٹے، سُرمہ ہوتے ڈھانچے بھی ہم نے پائے !!

پہلی رُوح —

جو بھی ہو، موت کے چنگل سے کوئی جھوٹا ہے ؟

جاں چلی جاتی ہے، رہ جاتی ہیں، بے جاں چیزیں

رفتہ تہذیب کا بن جاتی ہیں، عنوان ”چیزیں“ !!

ہماری آنکھوں نے ان کی چیزوں میں علم و دانش کا نور پایا

ہماری آنکھوں نے ان کی چیزوں میں

تردماغی کا

جرب دستی کا اک انوکھا فہور پایا

ہم نے یاں حکمت و دانش کے دینے پائے

ہم نے ان چیزوں میں صدیوں کے قرینے پائے

گوشِ دل کیلئے رب مائلِ تفریح بھی تھیں

کوزہ سازی : —

تمہارے سامنے تعمیر کی صورت خرابی ہے

خزف ریزے ہیں آئینہ کمالِ کوزہ سازی کا

تمہارے سامنے تعمیر کی صورت خرابی ہے
 خرف ریزے ہیں، آئینہ، کمالِ کوزہ سازی کا
 یہ ٹوٹے خم منقش جام، مینا، آرتی تھامے
 ضرورت میں بھی پرتو ہے، ہنر کی دلنوازی کا

وادئِ سندھ کے اس گنج میں پتھر کا کوئی کام نہ تھا؟

سنگ تراستی : —————

غنِ حرب : —————

(اور)

ہماری آنکھوں کو عیدِ نظر رہ، اس کامنی کا پیکر
 یہ رقص کا بے مثال منظر
 جھکتے تانبے میں، جیسے نعموں کا لورچ رُک جائے !
 زمانے بھر کے ریلے جسموں کی میٹھی، مخمور تانبا کی
 شباب و عشرت کی داستانوں کا بے اماں حُسن،
 خواب گوں کیف، بارگاہِ نشہ
 جھکتے تانبے کی ننھی مورت میں جیسے آسودہ ہو گیا ہو !

یہ کون تھی؟ کون ناسمجھ رانی

کہ دیو داسی؟

یہ عہد رفتہ کی شعلہ آشام الفتوں کی جیس پیاسی!!

رِقاَصہ: —

جھنجھن جھنجھن پھر باجے یا سلیا

چپ کا بندھن ٹوٹا

دُور ہی دُور سے دیکھنے والو، دُور کا ناٹھ جھوٹا

.....

مگر نگر سے آنے والو، یہ بستی بھی کبھی بستی تھی

پھر اُڑی تو ایسی کہ تباہی، جیون رس کو ترستی تھی

اب بھی دُہی ویرانی ہے، لیکن چپ کا بندھن ٹوٹا

اب یہ روئیں نہیں ان پھیلے گھر دندوں کی اسیر

جن سے یہ وادی شاداب

تمدن کی شرف گاہ رہی

یہ تمدن بھی، نہاں خانہ ماضی کا نہیں زندانی

عہر حاضر کی یہ میراث ہے

.....

بُختہ کو چوں میں

صاف پگے گھروں میں

معبد کے مُکتی مٹھ میں —

یہاں کے لوگوں کے ٹوٹنے، سُرمہ ہوتے ڈھانچے بھی ہم نے پا ئے !!

پہلی رُوح —

جو بھی ہو، موت کے چنگل سے کوئی جھوٹا ہے ؟

جاں چلی جاتی ہے، رہ جاتی ہیں، بے جاں چیزیں

رفتہ تہذیب کا بن جاتی ہیں، عنوان ”چیزیں“ !!

ہماری آنکھوں نے ان کی چیزوں میں علم و دانش کا نور پایا

ہماری آنکھوں نے ان کی چیزوں میں

تردماغی کا

چرب دستی کا اک انوکھا فہور پایا

ہم نے یاں حکمت و دانش کے دینے پا ئے

ہم نے ان چیزوں میں صدیوں کے قرینے پا ئے

گوشِ دل کیلئے رب مائلِ تقریر بھی تھیں

کوزہ سازی : —

تمہارے سامنے تعمیر کی صورت خرابی ہے

خزف ریزے ہیں آئینہ کمالِ کوزہ سازی کا

تمہارے سامنے تعمیر کی صورت خرابی ہے
 خرف ریزے ہیں، آئینہ، کمالِ کوزہ سازی کا
 یہ ٹوٹے خم منقش جام، مینا، آرتی تھامے
 ضرورت میں بھی پرتو ہے، ہنر کی دلنوازی کا

وادی بندھ کے اس گنج میں پتھر کا کوئی کام نہ تھا؟

سنگ تراستی : —————

غنِ حرب : —————

(اور)

ہماری آنکھوں کو عیدِ نظارہ، اس کامنی کا پیکر
 یہ رقص کا بے مثال منظر
 جھکتے تانبے میں، جیسے نعموں کا لہجہ وک جاتے!
 زمانے بھر کے ریلے جسموں کی میٹھی، مخمور تانبا کی
 شباب و عشرت کی داستانوں کا بے اماں حُسن،
 خواب گوں کیف، بارگانشہ
 جھکتے تانبے کی ننھی مورت میں جیسے آسودہ ہو گیا ہو!

یہ کون تھی؟ کون نایب رانی

کہ دیو داسی؟

یہ عہد رفتہ کی شعلہ آشام الفتوں کی جس پیا سی!!

رِقاَصہ: —

جھن جھن جھن پھر باجے پا سلیا

چپ کا بندھن ٹوٹا

دُور ہی دُور سے دیکھنے والو، دُور کا ناٹھ جھوٹا

.....

نگر نگر سے آنے والو، یہ بستی بھی کبھی بستی تھی

پھر اُجڑی تو ایسی کہ تباہی، جیون رس کو ترستی تھی

اب بھی دُہی ویرانی ہے، لیکن چپ کا بندھن ٹوٹا

اب یہ روہیں نہیں ان پھیلے گھر دندوں کی اسیر

جن سے یہ وادی شاداب

تمدن کی شرف گاہ رہی

یہ تمدن بھی، نہاں خانہ ماضی کا نہیں زندانی

عصر حاضر کی یہ میراث ہے

.....

یہ گمشدہ خزانے

وطن کی پارینہ عظمتوں کے

یہ ارضِ مشرق کے

نوعِ انسان کے ادلیں آج کے مدائن !!

عام طور پر اُردو کی آزاد نظموں میں ردائی اور موسیقی کیلئے کسی ایک عروضی رکن کا آزاد استعمال کیا جاتا ہے۔ جن نظموں میں موڈ کی وحدت درکار ہو وہاں تو عروضی ارکان میں سے کسی ایک کو بار بار دہرانے سے کام چل جاتا ہے لیکن منظوم ڈراموں کیلئے یہ طریقہ کار مفید ثابت نہیں ہوتا۔ ڈراما میں ہر کردار کی اپنی فضا ہوتی ہے۔ گفتار کا لہجہ بھی الگ ہوتا ہے غرض ہر کردار کی انفرادیت کا سوال درپیش ہوتا ہے۔ پھر خارجی مناظر، کورس، المیہ اور طریقہ مناظر ان سب کو ہم موسیقی کی ایک ہی لے میں نہیں پڑو سکتے۔ ارکانِ عروضی فوٹن، فاعلن، فاعیلن وغیرہ میں آوازوں کی خاص شکلیں ہوتی ہیں۔ ان میں ”سبب“ اور ”دند“ کو ناپ تول کر ایک خاص ترتیب دی گئی ہے۔ اس طرح ہر رکن ایک خاص وزن رکھتا ہے۔ جو دوسرے رکن میں نہیں ملے گا۔ ایک رکن کو بار بار دہرانے سے جو موسیقانہ آہنگ پیدا ہوتا ہے اس کی نوعیت ہر دیگر رکن سے جُدا ہوگی۔ مثال کے طور پر فوٹن، فوٹن، فوٹن، فوٹن سے جو ردائی اور موسیقانہ کیفیت پیدا ہوتی ہے وہ فاعیلن فاعیلن فاعیلن کی گردان سے پیدا نہیں ہو سکتی۔ اس لئے ڈرامہ کی جیتی جاگتی ہر لحظہ متحرک اور متنوع دنیا کو ہم موسیقی کی ایک ہی لے میں منظم کرنے میں کامیابی نہیں دیکھتے۔ لہذا منظوم ڈراما کیلئے اس بات کی ضرورت محسوس ہوتی ہے کہ موڈ اور فضا کے بدلنے کے ساتھ ساتھ ان کی نسبت سے موسیقی بھی بدلتی چلتی رہے اور مختلف موقعوں پر مختلف ارکانِ عروضی سے کام لیا جائے۔ لیکن اس بات کو دھیان میں رکھنا پڑے گا کہ کامیابی کا راز صرف طریقہ کار میں نہیں بلکہ شاعر کی خوش سلیقگی کو بھی اس میں زیادہ دخل ہے۔ اس قسم کے کچھ تجربے ہوئے ہیں لیکن ان کو فروغ دینے کی ضرورت ہے۔

مزید شہاب جعفری کے منظوم ڈراما "یہ میری دنیا، یہ میری جنت" سے چند نکالیں ملاحظہ ہوں۔

حُسن :- اُدھدا

مکالمہ = بڑا خیال سے تم کو غمِ محبت کا

کہ نامِ قیصر و پروریز پر طلال آیا

جو یونہی تھا تو نہ منہ موڑ کر چلے جاتے

جہاں کو اپنا بناتے جہاں پہ چھا جاتے

عشق :- یہ کیا — یہ کیا — تمہیں مجھ سے یہی بدگمانی ہے

حُسن :- یہ بدگمانی نہیں ہے فقط شکایت ہے

عشق :- تجھی کو پاس نہیں ہے غمِ محبت کا

تجھی کو پاس نہیں

حُسن :- جو پاس ہوتا تو ہم یوں نہ در بدر پھرتے

عشق :- تو اور کیا کرتے

حُسن :- تو اور کیا کرتے

غمِ حیات کا پیہم مقابلہ کرتے

ذرا تو رنج اُٹھانے کا حوصلہ کرتے

آوازیں (سرگوشیاں)

شہناہ :-

میں دو جہان کا حکمراں

میں بکرو کا پاسبان

دنیا کی نعمت مجھ سے ہے

یزداں کی رحمت مجھ سے ہے

تقدیر کا قادر ہوں میں

اڈل ہوں میں آخر ہوں میں

طویل آزاد نظموں میں شریع سے آخر تک مواد اور ہیئت کو ہم آہنگ رکھنا آسان نہیں۔ تاہم چند ایسی طویل آزاد نظمیں بھی ملتی ہیں جن میں موضوع کے مطابق رنگ و صوت، نغمہ و ترنم کی تمام لطافتیں موجود ہیں اس کی بہترین مثال **ڈاکٹر مسعود حسین** کی "روپ بنگال" ہے۔ نظم کا ایک حصہ "روپ" ملاحظہ ہو:-

منجھ وہ بنگال کی بالا

جس کے روپ انوپ کے کارن

بنگلہ دیس ہے کرشن برن

وہ تھی نیلے دیس کی نڈری

اس کا جوبن۔

کالے کبیس، کلس اور کاجل

جامنی ہونٹ ریلے

نین ٹیلے

ڈھیلا انگ — بدن کی رنگ ترنگ آبی ساری سے چھٹک رہی تھی

تھک وہ کیرتن کی ! ہوش اڑا دے

آنکھیں! رنگ کی اک بچکاری

جیسے دن سے آنکھ مچولی

کھیلتی ہو اندھیاری!

بنگلہ دیس کی سندرالا

اُس کے گلے میں

کومل کملوں کی اک مالا

انگ انگ میں چہکار

آنکھوں میں اک الجھی بولی

مکھ میں بھری ہوئی تھنکار

ڈھلا ڈھلا یا روپ

جیسے چاند کی دُھوپ

یا جیسے سنگیت

کوی مسعود کا گیت

کالے کیس، جھمکی جھکی سادن کی گھٹائیں

بنی تلی مسکان، بنی ہوئی اسبان

یون سی ڈولتی بھرتی ادھر ادھر

وہ

شام کی پلکوں میں سوتی تھی

شبنم سے منہ کو دھوتی تھی

لہروں سے نت کھیل تھا اُس کا

خوشبو پیتی، ہنس ہنس جیتی

لے کر پیچم سے من میں پریم کی الجھن

لیکوں کی جھار سے کچھ موتی برساتی

مستولی، نلیم پالی سے مد چھلکاتی

ایک کلی جو —

بادلوں کے سایوں میں پل کر

نکھر اُٹھی ہو

راگ کی آگ تھی جس کے من میں

دُھلی دُھلی نہتری سی آنکھیں

تکھے چتون — جن میں تھا اک نرم پلچاؤ

چاہت، چاہ، چہل اور چاؤ

اچہل، جچہل، اک بھاؤ

بھٹک بھٹک اٹھکیلیاں کرتی

چال میں زت کے بھاؤ

کھیلتی تھی کانن کانن میں

سچو لوں کے کچھ سندر کھیں

کیوں کلیوں سے تھامیں

آنکھ نشیلی، بات رسیلی

آنکھیں جن میں لاکھوں سینے

ساگر، لہریں، جھیلیں — اُوری گھٹائیں

رادھا کرشن کی آنکھ مچولی !

دھانوں کے کھیتوں کی رُوح مہک رہی تھی

بالنوں کے جنگل کی بالا، چہک رہی تھی

پریم کا اِمرت پی پی کر وہ بلی بڑھی

اُس کے دل میں بند کھلی کا راز

بُول سُرِیے — پریم اچھا

.....

("روپ بنگال" ڈاکٹر مسعود حسین)

سلا پھلتی تہری

نے آزاد نظم میں کئی تجربے کئے ہیں۔ خطوط نظم کئے ہیں،
رومانوی نظمیں لکھی ہیں اور مکالمے موزوں کئے ہیں۔ ان میں سے بعض

ناکام تجربے ہیں بعض کسی نہ کسی حد تک کامیاب بھی ہیں اور دلچسپ بھی۔ مثلاً :-

_____ آپ بنگال سے کل آئی ہیں

۱۰۱ آپ کو گانے سے دلچسپی ہے

جی _____ تو کچھ رقص بھی فرماتی ہیں؟

اور _____؟

بیٹھے _____ آپ کو کیا پیش کروں؟

چائے کا وقت تو ہے!

_____ جی، یہ ٹیگور کی تصویریں ہیں!

دومنٹ آپ اگر معاف کریں

منتظر آج کا اخبار ہے میرا _____

.....

.....

جی _____ یہ پائو مرے اک دوست کا ہے

آپ کائیں گی؟

بہت خوب _____ مگر

پہلے اک رقص کہ یہ فن بھی تو پروردہ ہے
میرے بنگال، مرے ملک کے دیوتاؤں کا _____!

نا چئے ، نا چئے

دیو داسی کی پرستش کی طرح

چاند اور تاروں کی لرزش کی طرح

نا چئے نا چئے — پائل کے بغیر

جسم عریاں ہی رہے

شعلہ افشاں ہی رہے

نا چئے نا چئے

بھوت اور موت کا رقص

میرے بنگال کا رقص

.....

(بنگال کی رقاصہ - سلام سے)

خلیل الرحمن اعظمی

کی آزاد نظمیں ”کہانیاں“
 ”کاغذی پیہنی“ اور ”بن لکھی کہانی“
 شاعری میں خود کلامی کی نمائندہ ہیں۔ کہیں کہیں نثری انداز ان میں بھی کھٹکتا ہے۔ جیسے
 وہی مٹی کا پیارا گھر
 لٹکا ہوں میں ابھی تک پھر رہا ہے

وہ سوندھی سی خوشبو اب بھی میرے پیرہن میں ہے۔

میرے پیارے وطن اے مرے پیارے گھاؤں میں تجھ کو ہنسی بھولا

.....

.....

مگر جب علم و فن کی اک پری کا تذکرہ سُن کر
 یہاں آیا تو شہرِ علم و فن کے دیوتاؤں نے
 غمِ دوراں سے سازش کر کے کچھ کا کچھ بنا ڈالا
 میں اپنے گھر کو اب کیا منہ دکھاؤں گا —؟

("بن لکھی کہانی" خلیل الرحمن عظمیٰ سے)

مجموعی ترنم اور روانی کے لحاظ سے کہانیاں "مقابلۂ اچھی آزاد نظم" ہیں، جتنے ملاحظہ ہوں :-

میں جن کو آگہی کی گو د میں سلا کے آیا تھا
 مرے خدا وہی کہانیاں کہاں سے جاگ اُٹھیں
 وہی ہے سیلِ زنگ و بو

وہی چراغِ شام کی حسین مسکراہٹیں
 قدم قدم پہ سانولی سی رات کا فوں لے

کوئی بھر آج آگیا

کوئی بھر آج آ کے میرے ذہنِ دول پہ جھاگیا

.....

.....

اسی غبار کے تلے مرا وہ گاؤں ہے چھپا

جہاں پہ پہلچ میں نے پہلی بار آسماں کو دیکھا تھا

یہیں پہ ایک ماہ ویش کے چاہنے کی آرزو

مرے لئے حیاتِ نو کا جامِ لے کے آئی تھی

کبھی کی دِلنواز سُکراہٹوں کے سائے میں

میری نگاہ کو ملا وہ ذوقِ جستجو جسے

جہاں کی بے پناہ موسمتیں بھی رہیں آئی تھیں

شفق کے رنگ میں نہا کے مرا چاند آیا تھا

فضا میں بس گئی تھیں جیسے سُندیلوں کی زریاں

ہوا کے دوش پر رواں تھا نکلتوں کا کارواں

بکھر گئی تھی یہ زریں، سنور گیا تھا آسماں

.....

.....

میری رفیق، میری روح، میری ماہ ویش کہیں

جہاں کی اندھی وادیوں میں جیسے جا کے کھو گئی

مرا ادھورا شاہکار جیسے کوئی چھین لے

لہو کی موج بڑھ کے میرے آسماں پہ جھاگئی

میری وہ جنتِ خیال تیرگی میں ڈوب کر

فنا کے گھاٹ اتر گئی

میں جیسے تِللا اُٹھا

قسم یہ کھالی اب نہ بھر کسی سے دل گداؤنگا

میں اس جہاں کو چھوڑ دوں گا سب سے روٹھ جاؤنگا

.....

مگر دیارِ غیر میں اک اور اجنبی ہلا

بہارِ پورِ کی طرف سے اک ستارہ آگیا

اندھیری رات آنکھ مل کے مجھ کو دیکھنے لگی

ہزار شمعیں جیسے برے دل میں جھللا اُٹھیں

اک اور آسمان سے ٹوٹ کر کبھر چکا تھا یہ

اس اجنبی کا دل بھی زخم سے لہو بہاں تھا

مگر مرے ان آنسوؤں کی آب و تاب دیکھ کر

وہ زخم گنگنا اُٹھے

ہم ایک ساتھ چل پڑے

ندی کے پار سبزہ زار میں بہار آگئی

کنارِ آبِ نومبر کا چاند مسکرا اُٹھا

یہ آرزو ہوئی کہ اب زمین و آسمان کا رنگ

ابد تک یہی رہے

.....

میں کیوں ترس کے رہ گیا کسی خوشی کے واسطے
یہ کس نے آکے تلخی جہاں کا زہر دے دیا
مرے تمام جسم کو جلا کے کس نے رکھ دیا
اسی میں خیر ہے نہ جھڑ میرے اس فانی کو
مری کہا نیوں نے مجھ کو سانپ بن کے ڈس لیا
مری دمانے آج مجھ کو بے زبان کر دیا
مری کہا نیوں کا غم مرے سکوں کو چھین کر
زمین و آسمان کے بیچ چھوڑ کر چلا گیا۔
("کہانیاں" خلیل الرحمن اعظمی سے)

۲

فنی معیار | میراجی، سردار جعفری اور خلیل الرحمن اعظمی کی آزاد نظمیں کے ذکر میں نثری اندازِ زبان
بیان کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ جیسا کہ بعض مثالوں سے ظاہر ہے آزاد نظم میں مصرعوں
کا نثری انداز اس کی صورت کو مسخ کر دیتا ہے۔ دراصل آزاد نظم اور نثر میں بڑی نازک حدود درج
ہیں۔ ان کا لحاظ رکھنا شاعر کا فرض ہے۔ غالباً آزاد نظم لکھتے وقت بہت سے لوگ یہ بھول جاتے
ہیں کہ شاعری ایک فن بھی ہے نہ کہ صرف ذریعہ اظہار و ابلاغ۔ شاعری کا کام صرف جذبات و خیالات کا اظہار
و ابلاغ ہی نہیں، بلکہ شاعرانہ پیرایہ زبان و بیان، ترنم، تناسب، توازن اور آہنگ سے جمالیاتی اور جذباتی

کیف ہیا کرنا بھی ہے۔ صرف آزادی اظہار و ابلاغ کا مقصد تو ہم نثر سے بخوبی حاصل کر سکتے ہیں۔ یہ سہولت

نثر سے بڑھ کر کہاں ملے گی۔ شاعری کے لحاظ سے آزاد نظم میں آزادی اظہار و ابلاغ اور شاعرانہ
پیرایہ زبان و بیان کے بدرجہ اتم امتزاج سے آزاد نظم کا ایک معیاری فنی تصور قائم ہو جاتا ہے۔ اردو شاعری
میں آزاد نظم کی محرک قوتوں اور تخلیقی نمونوں کی تحلیل اور تجزیے سے اس سے بہتر کوئی تصور اخذ نہیں کیا جاسکتا۔ انھیں مہرود
کے اندر آزاد نظم اپنی ہستی کو برقرار رکھ سکتی ہے۔ ان سے باہر کچھ بھی ہو آزاد نظم نہیں کہلائے گی۔ جس قدر ہم عرصہ
اور روایتی مثیلات کی جانب جھکتے ہیں اسی قدر آزاد نظم کی پہلی شرط زیادہ سے زیادہ آزاد اظہار و ابلاغ
کو مجروح کرتے ہیں۔ اگر دوسری شرط یعنی شاعرانہ پیرایہ زبان و بیان — ترنم، تناسب اور آہنگ کا خیال
ہیں رکھتے اور جذبہ اور خیال کے آزاد اظہار و ابلاغ کو بکچھ قرار دیتے ہیں، تو بلاشبہ ایسے مقام آجاتے ہیں
جہاں آزاد شاعری اور نثر میں امتیاز نہیں کیا جاسکتا۔ گویا فنی اعتبار سے ہمارا مقصد زیادہ سے زیادہ اظہار و ابلاغ
اور شاعرانہ پیرایہ زبان و بیان دونوں پہلوؤں کو بدرجہ اتم برقرار رکھنا ہے۔

بعض لوگ ناکام تجربوں، مبہم اور متیرے درجہ کی آزاد نظموں کو دیکھ کر آزاد نظم
کے مستقبل کے متعلق مایوسی کا اظہار کرتے ہیں۔ میرے نزدیک یہ درست نہیں، ہمارے
سامنے کا مایاب آزاد نظمیں موجود ہیں۔ ایک دوہیں بلکہ کئی ہیں۔ جن کی فنی حیثیت و اہمیت سے کوئی
انکار نہیں کر سکتا۔ ان میں سے بعض کا ذکر آچکا ہے۔ شروع میں منفی و مبہم عناصر بھی در آئے تھے۔
لیکن بعد میں اکثر شاعروں نے ان سے گریز کیا ہے۔ اور اظہار و ابلاغ کی آزادی اور شعرت کے لواظن کو
برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے۔ مجموعی طور پر راشد، میراجی، سردار جعفری اور دوسرے شعرا نے کئی
قابل قدر نقش ابھارے ہیں۔ ان روایتوں کی بنیاد پر آئندہ آزاد نظم کی عمارت کھڑی ہوگی۔
بعض لوگ آزاد نظم پہ کچھ عجیب طرح کے اعتراضات کرتے ہیں۔ مثلاً پابند شاعری کے

اور شاعرانہ پیرایہ زبان و بیان کو بھی زیادہ سے زیادہ آزاد اظہار و ابلاغ

مقابلہ میں آزاد نظم اک غیر موزوں قسم کی شاعری ہے۔ اس میں موسیقانہ آہنگ اور ترنم کی وہ کیفیت ناپید ہے جو پابند شاعری میں ملتی ہے۔ اور جن لوگوں میں موزونیت کی کمی ہوتی ہے، وہ اس سہل طریقہ اظہار کو اختیار

کر لیتے ہیں۔ وغیرہ۔ جہاں تک موسیقانہ آہنگ اور ترنم کا سوال ہے یہ بات ظاہر ہے کہ بایندشا عری میں سادی وزن اور قافیہ کے التزام سے گئے اور آل کی جو کیفیت ملتی ہے وہ بعینہ آزاد نظم میں نہیں مل سکتی۔ کیونکہ یہاں قافیہ کے مسلسل کھٹکے موجود ہیں نہ سادی وزن کی سیدھی سادھی گئی۔ بایندشا عری میں سادہ قسم کی موسیقی ملتی ہے۔ آزاد نظم میں متنوع اور پیچیدہ قسم کی۔ اس فرق کی بنا پر ایک قسم کی موسیقی سے لگاؤ رکھنا اور دوسری پہ ناک مغھ چڑھانا محض ذاتی پسند اور نا پسند کی بات ہے۔ فنی قدروں پر فیصلہ دینے کا یہ کوئی معیار نہیں۔ لوگ اچھی غزل بھی پسند کرتے

ہیں، اچھی پابند نظم بھی اور اچھی آزاد نظم بھی۔ آزاد نظم کا فن آسان نہیں ہے۔ اصلیت یہ ہے کہ آزاد نظم کتنے وقت شاعر کے پاس وہ خارجی سہارے بھی نہیں ہوتے جو بحر اور قافیہ کی شکل میں پابند نظم نگاری میں اُس کے مددگار ہوتے ہیں۔ قافیہ شاعر کو متعلقہ الفاظ بلکہ مفہون تک شجھا دیتا ہے، اور صوتی آہنگ بھی چٹا کرتا ہے، بحر یعنی مادی وزن کے التزام سے نظم کے مصرعوں میں باہمی ربط و اتحاد اپنے آپ قائم ہوتا ہے۔ برعکس اس کے آزاد نظم میں شاعر کو ہر لفظ اپنے تخلیقی جوہر سے کام لینا ہوتا ہے۔ اگر شاعر کا تخلیقی جوہر بیدار نہیں، اُس کا احساس آہنگ تیز نہیں تو وہ کبھی بھی ایک اچھی آزاد نظم تخلیق نہیں کر سکتا۔ اس طرح آزاد نظم میں شاعر اور غیر شاعر کی برکھ بھی ہومابی ہے۔ قواعد اور عروض کے سہارے قص مفون بندی اور قافیہ پیمائی کرنے والوں کا نقلی سکہ یہاں نہیں چل سکتا۔

ابھی تک آزاد نظم میں ہم عروضی رکن کے سہارے چلتے آئے ہیں۔ عروضی رکن میں مخصوص موسیقانہ آہنگ پیدا کرنے کیلئے حروف کو ایک خاص ترتیب دی گئی ہے۔ جیسے ”فعلن“ کے بجائے ”فاعلن“ کبھی ہنیں لایا جاسکتا۔

حالانکہ دونوں ارکان میں آوازوں کی تعداد برابر ہے۔ اور دونوں کے اُچاران میں یکساں وقت درکار ہے۔ اس طرح

مُرکن کی پابندی بھی کسی نہ کسی حد تک اظہار و ابلاغ کی آزادی میں دخیل ہوتی ہے۔ شاعری کے لئے ارکان کی خاص تشکیل و ترکیب کا التزام کیوں کیا جائے؟ ہندی پنچل میں شعر موزوں کا کرنے کا ایک اور طریقہ ہے۔ جیسے ”ماترک“ بحر کا طریقہ کہتا ہے۔ اس طریقہ کے مطابق صرف آوازوں کا شمار کیا جاتا ہے۔ اگر دونوں مصرعوں میں آوازوں کی تعداد برابر ہوگی تو شعر موزوں کہلائے گا۔ چاہے آوازوں کی ترتیب کسی بھی ہو۔ ”ماترک“۔ محرم اگر قافیہ کی پابندی کے ساتھ آوازوں کی معین تعداد کی پابندی بھی اُٹھادی جائے تو آزاد نظم کے لئے ایک نئی راہ نکل آتی ہے۔ لیکن یہ راہ بظاہر جتنی آسان نظر آتی ہے، اس سے کہیں زیادہ دشوار ہے۔ یہاں شاعر کو ہر لمحہ ہر شمار زنا پڑے گا۔ یہاں قافیہ کا شمار ہوگا، نہ بحر کا۔ مُرکن، ہندی کرے گا نہ آوازوں کی معین تعداد شاعر کو آزادی اظہار و ابلاغ کو بھی برقرار رکھنا پڑے گی۔ اور شہرت کو بھی۔ اور نظم کو نثر بننے دینا ہے۔ جبکہ نثر کا بھی ایک وزن اور آہنگ ہوتا ہے۔ اس مقام پر ہمیں پابند شاعری، نظم، مثنوی یا آزاد نظم کی اصطلاحات میں سوچنے کی ضرورت بھی درپیش نہیں آتی۔ یہاں ہم اپنے مافی الضمیر، مفہوم اور معنی کو بغیر کسی سہارے کے شاعرانہ وجدان میں شاعری کے پیکر میں جلوہ گر کرتے ہیں۔ اس فنی پیکر کو شاعری کہہ سکتے ہیں۔ شعر پارہ کہہ سکتے ہیں، یا نظم کہہ سکتے ہیں اور بس۔

مثال کے طور پر میری یہ نظم.....

”لے کلی دل کی“

دل کیوں بے کل سا رہتا ہے!

ہر دم، ہر پل —

رات ہو یا دن کا اُجیالا
پس ہو کوئی یا تنہائی

جیون کی تلخی ہو یا خوابوں کی شیریں دنیا

ایس ہو یا آشا ہو، کچھ ہو

ہر پہلو اک بیابانی سی، بے چینی سی !!

کیا پوچھو ہو !

بات ذرا سی !

لیکن سمجھے —

یا وہ راہی — جو کھو آیا کچھ رستے میں

یا وہ مفلس — دل میں جس کے جینے کے ارمان ہزاروں

ہمے پر سامان نہیں ہے

یا کوئی عشق کا کھل بچھی سمجھے !

یا جانے وہ بگلا شاعر —

پیار کیا جس نے دنیا سے

درد لیا اور گیت لٹائے

زخم اٹھائے، نغمے روئے

ہر بے کس کی آہ پہ تڑپا

ہر مجبور کے غم میں روایا

وہ جانے جس نے پہلو میں سارے جگ کا سوز بربایا

عیسیٰ ہوا، گوتم کھلا یا

انساں کے دکھ درد کا دریاں پانے

موت سے پُٹا جان پہ کھیلا

بزم سے اُٹھا، فقر سے گُذرا، دار تک آ یا

وہ جانے مطلوب ہے جس کو

انساں کا بھرپور تبسم !
روح کی تسکین

دل کی رونق !

ہر منزل پر، ہر راہ پر سے، ہر راہی سے

پوچھ رہا ہے، ڈھونڈ رہا ہے

ہلکے گریباں، حال پریشاں

بستی بستی، صحرا صحرا کھوج رہا ہے

مند، مسجد، میخانے سب چھان رہا ہے

ہار ہار کر پھر آٹائیں باندھ رہا ہے

دلیانہ ہو

زنجیروں کو توڑ رہا ہے، زنداں سے سر جھوڑ رہا ہے

وہ سمجھے !

ہاں وہ جانے جو سکنوں میں بھی

جیون اندھیا رے میں شمع جلاٹے

چاند پہ لکے، آروں پہ جھپٹے

نہ آئے تو خونِ جگر سے

سینچ دے ہر ویرانہ جہاں کا !!

کیسے بتاؤں !

کیا سمجھاؤں !

بات ذرا سی !

اتنے فائنے

کوئی نہ جانے

دل کیوں بے گل سارہا ہے ۔

کنول بالی

